

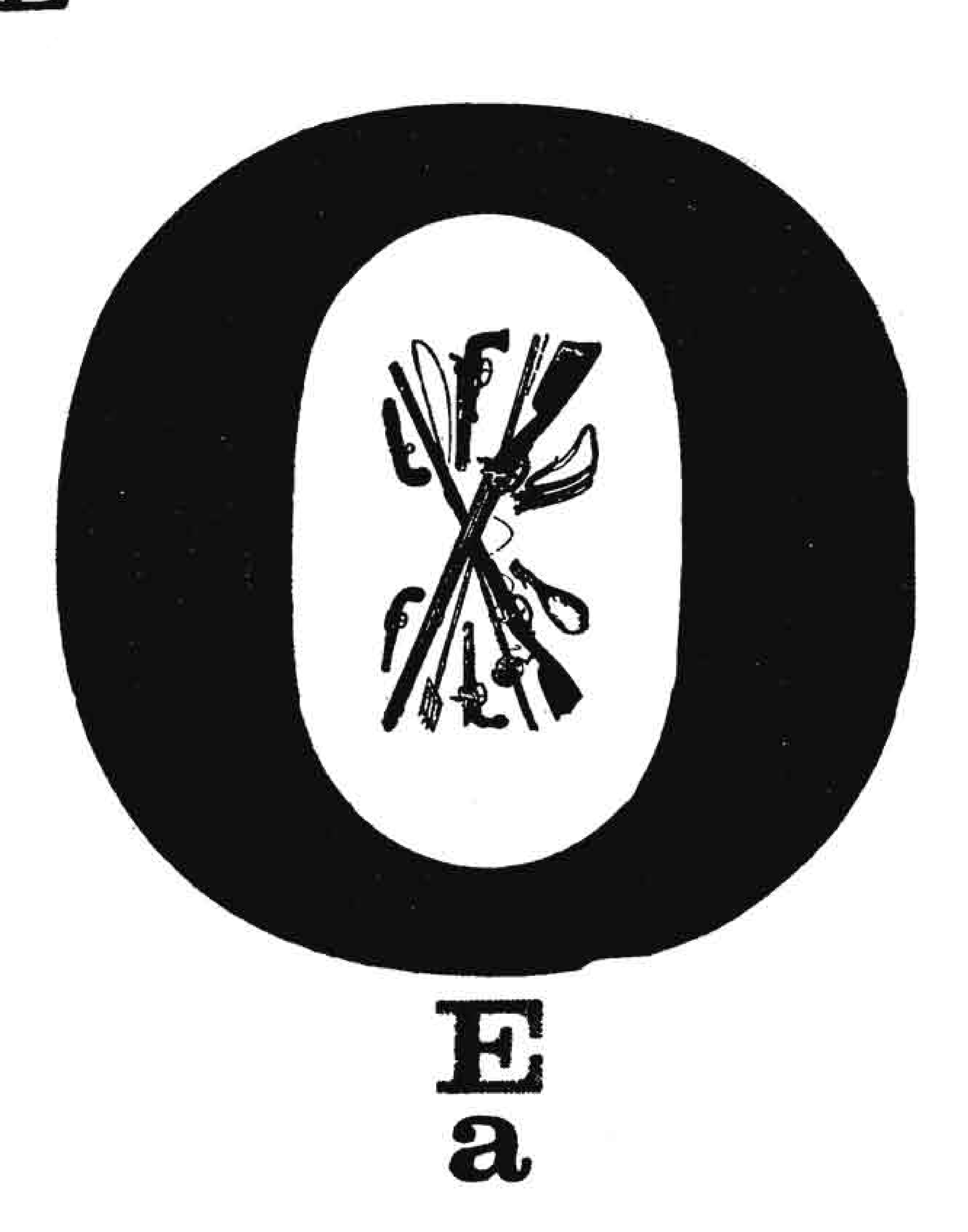
LUNES DE REVOLUCION

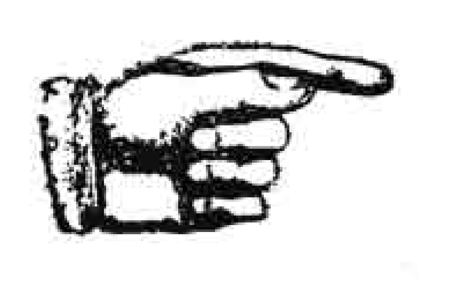


director: guillermo cabrera infante
sub-director: pablo armando fernández
diseño y emplanaje: raúl martínez
fotos: korda y mayito
número 73 agosto 22, 1960

La nota de "A partir de cero", desde luego, es de Virgilio Piñera, que cuida la sección. El breve introito de "El retablo" es de Antón Arrufat. El editorial fué escrito por Lisandro Otero.

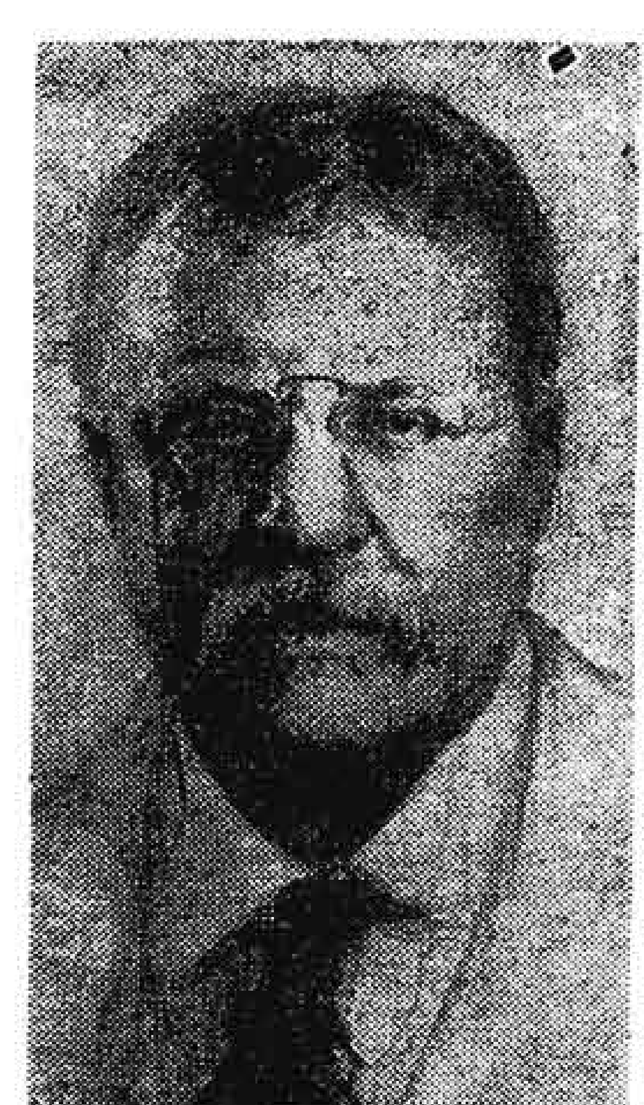
EDITORIAL





viejos MALES y nuevos REMEDIOS

La Conferencia de Cancilleres



TEODORO ROOSEVELT
Al vulgar garrote le llamaba "big stick"

Cuando Teodoro Roosevelt habló de crear una poderosa flota de acorazados "para reafirmar el prestigio internacional de Estados Unidos" estaba expresando patrioteramente las preocupaciones de un grupo de jerarcas financieros que en sus barrocas oficinas de New York veían el mundo como un reto y una tentación.

Terminaba Estados Unidos una época y comenzaba otra. La Revolución Industrial había provocado en el siglo diecinueve una transformación de estructuras económicas. El capitalismo había entrado en una nueva dinámica. La producción se aceleraba con las máquinas y era necesario ampliar los mercados para que absorbieran ese enorme volumen de mercancías. Al mismo tiempo el alto costo de las maquinarias hacía necesario que el capital se concentrase para sufragar su compra y operación. Desaparecen las instituciones artesanales y surgen las sociedades anónimas.

Con los años y el desarrollo capitalista, se crea la necesidad de concentrar cada vez más esos capitales y aparecen los trusts y monopolios. Estos monopolios todopoderosos comienzan por apoderarse de los otros resortes del poder dentro de Estados Unidos: las agrupaciones políticas, la prensa, las fuerzas armadas, la diplomacia. Una vez dueños del campo interno se lanzan a la conquista de esos mercados vitales para desahogar su producción, se lanzan a la conquista de materia prima, se lanzan a la conquista de mano de obra barata.

Todo eso lo ofrecen los países al sur del Río Grande, ese conjunto de naciones que desunidas son fáciles de penetrar.

Ese es el momento del grito de Teodoro Roosevelt. Es cuando comienza a hablarse del "Big Stick". Porque la política del Gran Garrote es necesaria para la supervivencia de las estructuras capitalistas.

Estados Unidos ya son mayores de edad. "Somos una potencia de primer orden", rugen. Hay que lanzarse a disputar el botín a Inglaterra y Alemania las otras dos naciones altamente industrializadas. Bajo sus propias narices tiene Estados Unidos un imperio por conquistar sin necesidad de ir a pelearse por Africa y Asia. Y lo conquistan.

Sumamos nombres muy dolorosos para todos nosotros: Nicaragua, Haití, Carlomagne Peralta, Sandino, Santo Domingo, México, Guiteras, Guatemala, por no mencionar más que unos pocos.

Es la forma más cruda de expansión económica: la que hace uso de la fuerza bruta, los "marines", el asesinato por la espalda, el cañoneo de los acorazados.

Con este fardo de infamia y sangre tenemos que cargar durante medio siglo.

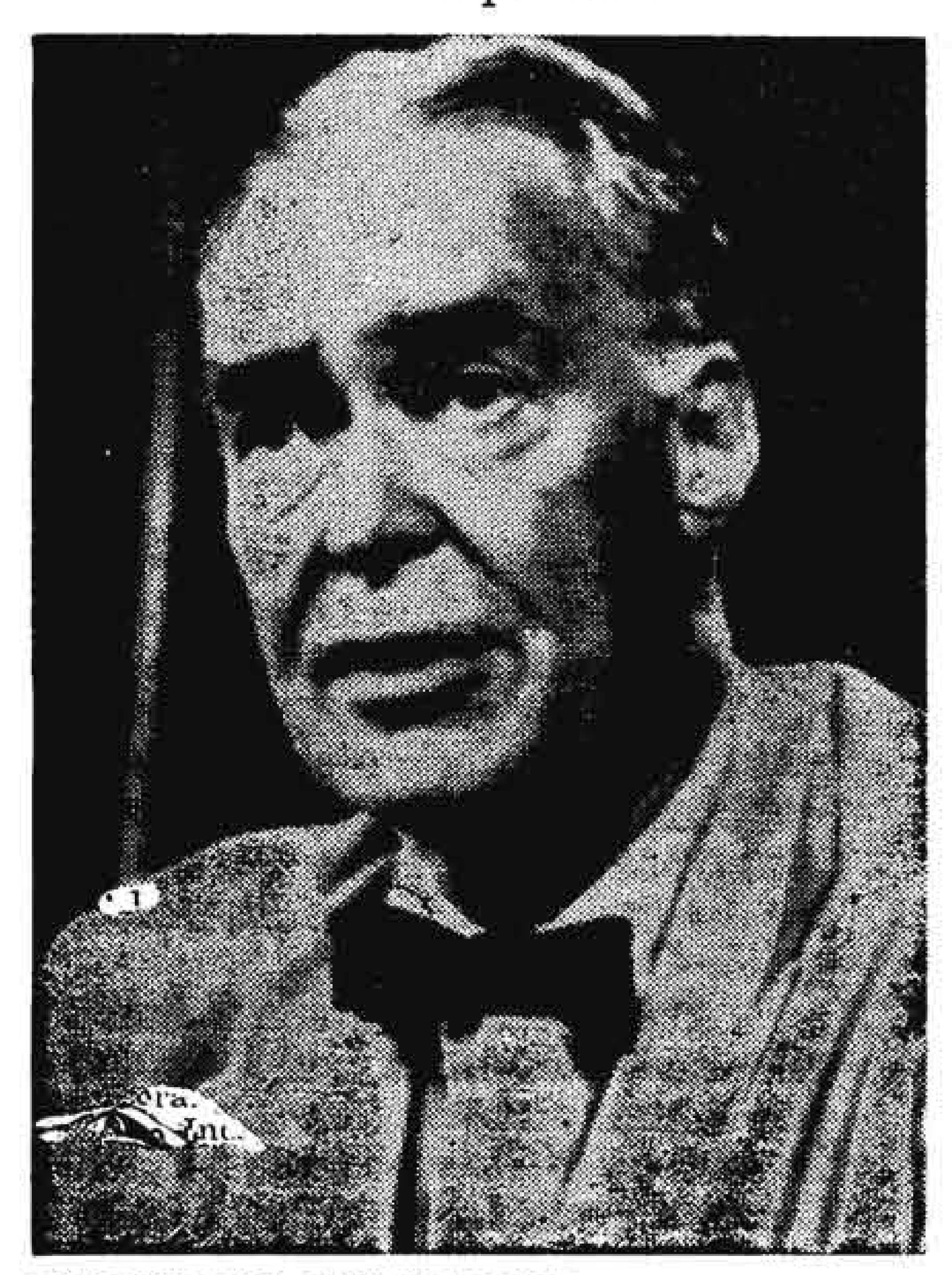
Hay un día luminoso, un Primero de Enero en que triunfa una Revolución en una isla del Caribe. Han hecho lo posible por ahogarla, han asesorado, han brindado plomo y acero. Son sus bombas las que destruyen los bohíos de la Sierra Maestra. Son sus balas las que derriban a los mejores hijos de Cuba.

Pero la Revolución triunfa y comienza a liberar a Cuba de sus pesados compromisos. No q[illegible] ser fuentes de utilidades para la Tal-Cual Company o la Lo-Que-Sea Limited. No queremos que nuestros ciudadanos sigan siendo analfabetos e iletrados, porque sabemos que los han mantenido así para que no comprendan, para que no se rebelen. No queremos seguir absorbiendo ese río de productos industriales que nos convierte en buen mercado para la producción norteamericana. No queremos que nos paguen con centavos para sacarnos pesos.

El Capitalismo, que ha sido impotente para vencer en su génesis el renacer cubano, traza una amplia estrategia para frustrarlo en su etapa de afirmación nacionalista. El capitalismo es consciente de que perder esta batalla significa perder un imperio.

La estrategia es amplia, plena de recursos. Puede manifestarse en el soborno a un embajador para que dimita o en enviar a un enano moral y físico como Pepe Figueres para que venga a dar consejos conformistas. Pero la


RAUL ROA
El paladín de Cuba ante la hipócrita OEA


CRISTIANO SIC HERTER
Su garrote: tan crudo como el de Roosevelt, en la OEA

estrategia va superándose en violencia.

Lanzar los "marines" sobre nuestras playas pudiera resultar contraproducente en un mundo que anhela conquistar un mejor nivel de vida. Los pueblos miran con simpatía a Cuba. Hay, pues que ahogarla económicamente.

Y un día avisan que no tendremos más petróleo. Creen que condenan la isla a la paralización.

Otro día nos dicen que no compran más azúcar. Creen que nos lanzan al hambre.

Pero hay quienes insisten en la violencia. Hemos visto cómo han volado un barco cargado de explosivos para nuestra defensa en la bahía de La Habana. Hemos visto un avión ametrallando con impunidad a la población civil. Se preparan expediciones. La Unión Soviética interviene. Su advertencia a tiempo, sus cohetes que no conocen distancias obliga a posponer por el momento el asalto de los "marines".

¿Entonces?

Hay que aislar a Cuba políticamente. Que flote en la nada, desasida, abandonada por todos, sumida en una nebulosa impenetrable. Hay que apagar los ecos. Hay que evitar que la voz de Cuba se multiplique.

Es ahí que surge la Conferencia de Cancilleres.

La estrategia reside en este instante en tender un cordón sanitario de desaprobación en torno nuestro.

Para lograrlo, Estados Unidos se vale de dos armas: el empréstito económico y la presión diplomática.

Eisenhower dirige al Congreso una raquítica petición de ayuda por quinientos millones. Con ello va a sobornar a algunos dirigentes. La ayuda escasa revela que la intención es crear un fondo para compra de gobiernos con carácter transitorio.

La presión diplomática se traduce a través de intrigas de salón, de conciliábulos, de cancillerías, de andar por América con la sonrisa y el gran garrote. La presión consiste en convocar a una Junta de militarotes en Panamá pocos días antes de comenzar la reunión civil. La presión consiste en dar palmadas en el hombro al dócil y rugir al vacilante.

Cuando comienza la Conferencia de Cancilleres tienen preparado un tinglado que semeja una siniestra mazmorra medieval. Todos saben que los cancilleres se sientan con una pistola cargada tras sus cabezas. El ambiente es de coacción. Secuestran a periodistas, cercan una embajada, disuelven a palos las reuniones pacíficas de ciudadanos. Llegan en su saña hasta a atacar... una serenata.

Dentro de la Conferencia se barajan dos temas fundamentales. Uno es la acusación venezolana a Trujillo. Otro es los ataques de Estados Unidos a Cuba.

Herter, el decadente artrítico, crea una nueva expresión en el complicado vocabulario del State Department: amenazas extracontinentales.

¿De qué amenazas habla? porque nadie ha sido amenazado. La propuesta de ayuda soviética es una garantía a la paz americana y constituye el equilibrio necesario para que la descompensación de fuerzas no degenere en una agresión armada.

Por otra parte el continente americano no es un coto cerrado. ¿Es que acaso pertenecemos a Marte o a Saturno sin saberlo?

Cuba sí ha sido atacada. Cuba sí viene sufriendo desde hace casi dos años de manera directa y desde hace más de cincuenta, de manera indirecta, los ataques de Estados Unidos. Porque ellos saquearon nuestra economía y ahora quieren arrasarnos sólo porque no permitiremos que la sanguijuela nos desangre.

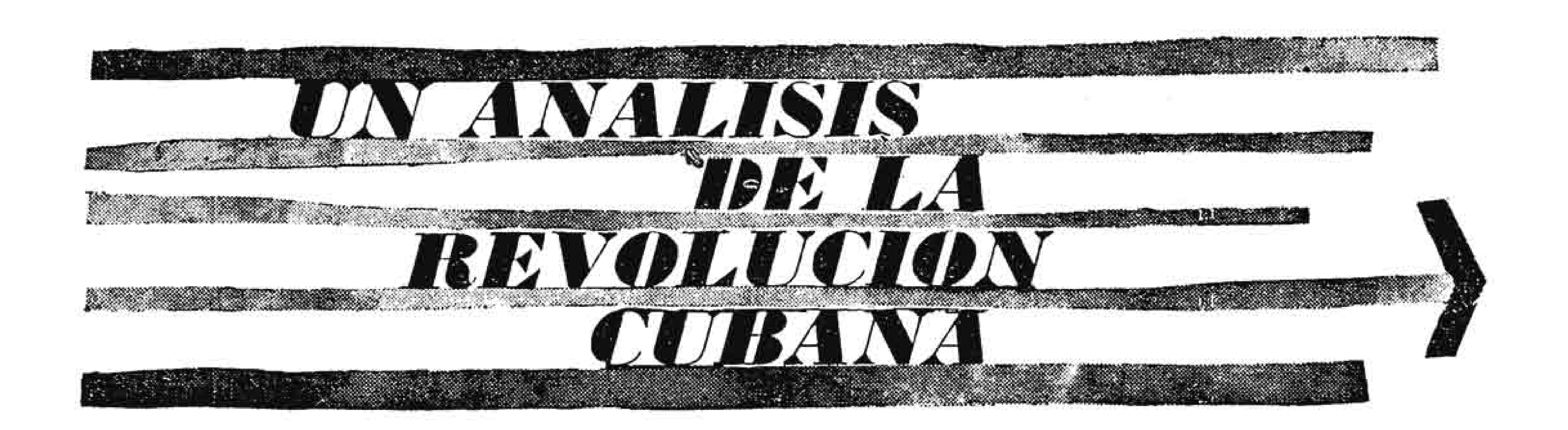
En el último acto de esta farsa carnavalesca que se escenifica en Costa Rica tratarán de imponer alguna sanción a Cuba. Pero mucho ojo con las coacciones. Un ataque a Cuba significa millones de hombres desatados en justa cólera de la Tierra del Fuego al Río Grande. Porque todos en América Latina hemos sufrido de alguna manera los palos yankis. Todos tenemos la piel llena de cardenales "Made in Washington". Esta cólera puede extenderse al mundo y el equilibrio de fuerzas sostenido en un delicado pivote se alteraría vacilante haciendo peligrar la paz mundial.

El telón se alza sobre el último acto. Atención, que la "Prima Dona" va a desafinar y el coro enfurecido tomará su papel.



FIDEL CASTRO
Confiado en que la fuerza de Cuba es la de la verdad

Cuba vista por dos sociólogos norteamericanos



por SAUL LANDAU

Distintos periodistas y corresponsales norteamericanos han escrito diversas obras (o series de artículos) sobre el fenómeno revolucionario cubano. Unos con espíritu comprensivo, otros no. Ninguno ha analizado la Revolución con un instrumento más profundo que la elocuencia del reportero y con un hondo escepticismo: Los resultados han sido superficiales. El material histórico, las corrientes de pensamiento social que permitieron edificar la Revolución, material e ideológicamente, han quedado fuera del cuadro. Lo mejor era una narración periodística llena de datos sobre los acontecimientos, escrita por Ray Brennan, en la que el autor hacía varias predicciones prudentes.

Paul Sweezy y Leo Huberman publican una revista socialista independiente, *Monthly Review*, que por muchos años ha venido imprimiendo el material de más alta calidad producido por el pensamiento izquierdista norteamericano. No sorprendió a nadie que estos dos eruditos publicaran una obra mejor que los corresponsales extranjeros. Lo sorprendente es que el libro, escrito después de una breve visita a Cuba, penetre tan profundamente y a veces diga la última palabra sobre algunos de los acontecimientos y procesos principales acaecidos hasta este momento.

Aunque mucho queda sin decir el libro es un estudio anatómico: la estructura de la Revolución se hace visible. Otros escritores, otros estudiosos deben comenzar el examen de los músculos y del tejido de la Revolución, de su corriente sanguínea y de la mentalidad de la Revolución y sus dirigentes.

El libro pone las cosas en su lugar y debe ser leído por todos en los Estados Unidos y en Cuba. Desgraciadamente, contadas personas lo leerán en los Estados Unidos. Los autores y editores tienen el punto de vista "erróneo": no transigen con el imperialismo americano; son socialistas y marxistas. Pero en Cuba todo el mundo podrá leerlo, pues ya se trabaja en la traducción (*).

La obra se divide en tres partes. La primera da los antecedentes de la revolución; sus tres capítulos ofrecen la clave de la historia de Cuba tierra riquísima, pueblo pobre, dominación extranjera. La segunda parte habla del forjarse de la Revolución, a partir de 1953, con el ataque al Moncada. Los autores trazan la línea del desarrollo personal e ideológico de Fidel Castro, desde el famoso alegato "La Historia me absolverá", los años en México y la invasión del Granma, hasta la Liberación y el minuto presente. Esto es material conocido, pero los autores lo anudan en la tercera parte del libro, "La Revolución en el poder".

En estos últimos capítulos sus instrumentos analíticos se hacen evidentes. Sweezy y Huberman utilizan el análisis marxista y con él pueden extraer un sentido más claro de esta revolución, mejor que ninguno de los escritores burgueses y que muchos de los radicales. Con frecuencia muchos autores utilizan los *slogans*, no el análisis. El *slogan* tiene valor para movilizar e impulsar, pero cuando sus autores comienzan a creer que sus *slogans* también sirven para analizar o explicar un fenómeno, se produce el dogma. El Departamento de Estado norteamericano es un buen ejemplo de esto. Dulles creyó que los Estados Unidos tenían realmente la misión divina de salvar al mundo del diablo, que podía asumir la forma de las tribus indias, presentanse disfrazado de Inglaterra, de Alemania o en la actualidad de Unión Soviética, de China y de Cuba.

* N. de "L".— Ediciones R está en tratos para su publicación próxima.

Pero Sweezy y Huberman son hombres eruditos y se niegan a aceptar las explicaciones simplistas. No sólo rechazan los ridículos *slogans* del Departamento de Estado que publica la prensa americana, sino también los *slogans* de la izquierda. Las frases como "nacionalista burgués", "demócrata burgués", "pequeño burgués" dicen muy poco. Porque Marx, Lenin, Stalin o Trotsky acuñaran una frase hace cincuenta o cien años, ello no hace que tenga que aplicarse a la escena moderna, y especialmente a un fenómeno único como la Revolución Cubana. Pero Marx dejó un método de análisis y Sweezy y Huberman lo han utilizado inteligentemente.

En la última parte del libro se discute el régimen revolucionario, las reformas de estructura, el régimen económico hasta 1959 y el futuro de la Revolución. De todos los análisis que conozco del fenómeno revolucionario cubano, es éste el que más ilumina el desarrollo del proceso. Los autores terminan diciendo que "es imposible imaginar una revolución con mejores perspectivas de éxito..." Cuando llegó la Revolución, la pesada carga de potencial humano y recursos naturales sin utilizar que el país tuvo que soportar durante muchas décadas, se convirtieron en un elemento de un valor sin límites. Cuba pudo dar un gran salto hacia adelante durante el primer año de la Revolución y pronto entrará en la etapa de la industrialización, que no solamente eleva rápidamente el nivel material de la vida, sino también permite que llegue a existir una sociedad auténticamente culta y civilizada". "A nuestro modo de ver, continúan los autores, la nueva Cuba es una Cuba socialista". Luego modifican su conclusión: "esto no quiere decir que todos, ni siquiera la mayoría de los medios de producción, sean propiedad del Estado". Su opinión de que Cuba es "y seguirá siendo una sociedad socialista" se basa "en las fuerzas que actúan hoy en Cuba y que tienden a reducir rápidamente la importancia relativa del sector privado. Estas fuerzas radican en parte en la política del Gobierno Revolucionario, y en parte en presiones que el Gobierno no puede controlar". Esta explicación cobra mayor importancia con la expropiación de las inversiones norteamericanas que acaba de decretarse.

El libro es optimista, y con razón. Sus autores no creen que la Revolución Cubana pueda ser destruída por la agresión política o económica del Departamento de Estado norteamericano. "Sólo una invasión total por el ejército, la armada y las fuerzas aéreas de los Estados Unidos podría tener alguna esperanza de derribar militarmente el régimen revolucionario en Cuba". Se preguntan por qué "las mentes más equilibradas dentro de los círculos dirigentes norteamericanos se abstienen de intervenir". Nadi[illegible]. Pero es también peligroso, como tienden a hacerlo los autores del libro, suponer la razón en hombres que, por la naturaleza de la posición que ocupan puedan echarla a un lado. Un sistema enorme de poder está decayendo y muriendo, y con él su política. Los autores saben que está muriendo, pero creen que ese poder es capaz de darse cuenta del peligro en ciertas situaciones, y "de que si sofocara el fuego revolucionario en Cuba, se encendería con más rapidez y con más violencia en otra parte de la América Latina".

"¿Comienzan a entender los círculos dirigentes norteamericanos lo que es una profunda verdad, que la Revolución Cubana no es un mero episodio local que pueda controlarse con cañones, bombas y tanques, sino uno de los grandes acontecimientos históricos y proféticos de nuestro tiempo —un acontecimiento que incluso un vecino con una población 30 veces mayor, que produce una riqueza 200 veces mayor, y que dispone de un poderío militarmente infinitamente mayor, tiene que aceptar más tarde o más temprano?" Los autores no pueden contestar, pero es posible que estén suponiendo demasiada cordura en esos círculos dirigentes.

Las reacciones de los hombres que tratan de conservar el imperio mayor que el mundo ha conocido, aunque esté incurablemente enfermo, quizás no sean nada lógicas. El imperialismo, que es y ha sido la política norteamericana durante más de cincuenta años, parte del supuesto de que los Estados Unidos pueden y deben controlar el mundo. Después de la Primera Guerra Mundial esto parecía tener sentido. Los Estados Unidos

---

Saul Landau es uno de los editores de "Studies on the Left" (Estudios de la Izquierda), revista de investigaciones sociales que se publica en Madison, Estado de Wisconsin, Estados Unidos.

Actualmente se encuentra realizando una película sobre la Nueva Cuba.

salieron de la guerra con más poder que ninguna otra nación, con un vasto imperio económico, controlado por medio de la "política de la puerta abierta". Esta política, que John Hays formuló en sus "Notas sobre la Puerta Abierta", a comienzos del siglo, partía del supuesto de que con su vasta organización económica los Estados Unidos podían controlar la economía de los países sub desarrollados sin seguir los métodos imperialistas tradicionales. Una vez puesto el pie en la economía de un país, el control político seguiría. La política se ensayó en China, donde fracasó, pero cuando se aplicó al resto del mundo tuvo un éxito notable. La América Latina es el ejemplo perfecto. Cuando terminó la Primera Guerra Mundial los Estados Unidos estaban invirtiendo miles de millones de dólares en la América Latina y extrayendo utilidades mayores aún. Pero la expansión no se limitó a la América Latina. Los Estados Unidos construyeron su imperio económico en todos los continentes. En parte, la Segunda Guerra Mundial tuvo el objeto de conservar el imperio, y produjo ganancias aún mayores para el expansionismo de las corporaciones norteamericanas. Pero al mismo tiempo se robustecieron las fuerzas que trabajaban para destruir la inmensa tela de araña de la dependencia económica tejida por el capital norteamericano. De la Primera Guerra Mundial nació la Unión Soviética. La Segunda trajo la liberación de China, y quince años después el yugo de la dominación norteamericana ha desaparecido en gran parte del Asia, el Oriente Medio y Africa.

Tenemos nuestra fortaleza de la América, se dijeron muchos políticos norteamericanos. Si todo lo demás fracasa, nos aferraremos a la Doctrina Monroe y a nuestros vínculos con la América Latina. La Revolución Cubana ha hecho una incisión profunda en la última muleta del imperialismo; ha sacudido los cimientos de la política exterior norteamericana, la política que comenzó antes de que se formulara la Doctrina Monroe. No es pues de extrañarse ante la conducta irracional, ante la reducción en la cuota de Cuba. Esperemos que un impulso suicida no llegue antes de que el sistema muera de muerte natural —pues la invasión de Cuba sería un suicidio.

Para entender el cambio fantástico que se ha producido hay que analizar brevemente las relaciones que existían entre Cuba y los Estados Unidos. De esto habla el libro, pero Robert Taber lo resume mejor en un artículo publicado en la revista *Nation*, en enero de este año.

"Desde que la República de Cuba se fundó en 1902 hasta el 31 de diciembre de 1958, cuando el régimen de Batista se derrumbó, el país era, en la práctica, prisionero de los Estados Unidos, tanto económica como políticamente. Su primera constitución dio a los Estados Unidos el privilegio de intervenir en los asuntos cubanos, tanto en lo interno como en lo externo —privilegio que se invocó más de una vez en nombre de la odiada Enmienda Platt, que no fue abrogada hasta 1934. Los tratados de comercio de Cuba se escribían en Washington y en Wall Street. La mayor parte de sus recursos—azúcar, derechos mineros, concesiones de servicios públicos, pastos— estaban controlados por el capital norteamericano. En esas circunstancias, poco puede dudarse que la sucesión de rapaces políticos profesionales que gobernaron a Cuba durante el primer medio siglo de su existencia republicana fueran por necesidad los celadores de una vasta riqueza norteamericana, no cubana".

Lo que hizo la Revolución fue romper esta servidumbre. Sweezy y Huberman predicen en su libro lo que sucedió el pasado domingo 7 de agosto: el Gobierno cubano expropió 800 millones de dólares y los viejos medios de dominación norteamericana fueron cortados de raíz.

Dentro de Cuba había que destruir también la vieja estructura social, nacida también de la dominación foránea.

El capítulo de más clarividencia en *Anatomía de una revolución* es el de la reforma estructural interna. Aquí los autores establecen una diferencia entre reforma y revolución. La revolución social y económica se inicia con la aprobación de la Ley de Reforma Agraria y la creación del INRA como organismo ejecutivo. Esta ley destruyó la vieja estructura social; rompió un sistema de tenencia de tierras que había existido durante siglos, y creó un nuevo sistema basado en la formación de cooperativas.

El Artículo 43 de la Ley de Reforma Agraria es decisivo, porque no solamente da poder al INRA para crear cooperativas, sino que le manda específicamente a establecerlas "siempre que sea posible". Así pues, se ha creado una nueva institución social que sustituye el viejo sistema semifeudal, ineficiente y explotador.

Además, como señalan los autores, el rompimiento con el pasado —creando las cooperativas, desplazando a los latifundistas— se aparta de toda previa experiencia en materia de revolución agraria. Los campesinos fueron directamente al colectivismo, a las cooperativas del INRA. ¿Quién se hubiera atrevido a dar ese paso después de las lecciones de la colectivización en la URSS? Al mediar la década del 50 al 60 casi todos los radicales, marxistas y no marxistas, convenían en que el campesino debía recibir primero su propia tierra, y luego gradualmente, o rápidamente, ir hacia una operación colectiva más eficiente. Pero la mayor parte de la población rural cubana saltó la etapa de la propiedad privada. Casi todos los cubanos interesados en la cuestión dieron por sentado que se requería una etapa preparatoria de propiedad privada. Lo que había que discutir era cuánto debía durar la etapa. Sweezy y Huberman destacan que esta opinión prevaleció en el primer proyecto de la Ley de Reforma Agraria, que no hablaba de cooperativas. Los autores explican en dos palabras esta ley de la Revolución: *Fidel Castro*. "Cuando le presentaron a Fidel el primer proyecto, lo rechazó por demasiado conservador. El quería cooperativas y creía que los campesinos cubanos estaban preparados para hacerlas". El éxito de las cooperativas y de las otras leyes revolucionarias, revela la profunda comprensión que tiene Fidel del campesinado cubano y prueba su calidad de revolucionario audaz y minucioso. (No en balde los cubanos se ríen cuando alguien les dice que la prensa americana pinta a Che Guevara y a Raúl Castro como "diablos rojos" detrás de un Fidel que es básicamente un liberal).

Anatomía de una revolución revela muchos de los rasgos exclusivos de la nueva Cuba. Su defecto principal resulta quizás del tamaño y del estilo del libro. Los autores no se detienen en ciertas manifestaciones de la revolución económica y social, especialmente el florecimiento intelectual que está ocurriendo en Cuba. En él está el potencial de un renacimiento cultural por el teatro, la danza, el cine, la música, la literatura y el arte en general. Muchos intelectuales y artistas han regresado del exilio o han salido del pasado despotismo y se encuentran en plena creación. El Teatro Nacional presenta obras de los grandes dramaturgos universales, clásicos y modernos, y obras de autores cubanos, escritas muchas de ellas después de la Revolución. La danza moderna ha llegado a Cuba y parte de su coreografía aprovecha la cultura autóctona, adaptando por ejemplo las danzas religiosas afrocubanas. Y por primera vez esta cultura llega a las grandes masas de la población. Cuesta 25 centavos entrar al Teatro Nacional. Por ese precio vieron los cubanos la Opera de Pekín, invitada por primera vez a Cuba, y ven a muchos artistas del mundo occidental y oriental.

También la literatura está llegando al pueblo. Los volúmenes de Don Quijote se venden en cualquier lugar por 25 centavos. Además, las obras de Martí y otros autores cubanos, europeos, asiáticos y americanos se publican en bajo precio. Y se producen y se leen obras de todas las formas literarias. El Museo Nacional exhibe muchas formas y estilos de pintura, clásica y moderna. Los teatros montan obras de Brecht, Shakespeare, Ionesco y Arthur Miller, para mencionar sólo unos cuantos autores extranjeros. Las ideas de Marx, Martí y Sartre se discuten diariamente en cafés, periódicos y tribunas. No hay dogmas fijos. Hay una libertad total de expresión. La cultura del mundo llega a Cuba y los cubanos buscan su propia tradición y tratan de integrarla en la del mundo.

La Revolución ha liberado a Cuba del extrañamiento que paraliza la sociedad norteamericana, que aleja a los hombres de los demás y de sí mismos. Un millón de cubanos se reunieron en la Sierra el 26 de Julio y compartieron sus experiencias y sus pensamientos, el pan y el agua. Bailaron y cantaron y oyeron un poema a Santiago. La reacción de los campesinos y los intelectuales fue igualmente emotiva y entusiasta.

El cine también ha llegado a Cuba. Las películas europeas de calidad están reemplazando a los cowboys y al sexualismo comercial que exporta Hollywood. Y el Gobierno ha creado un instituto del Cine para filmar películas en Cuba. El cine es otro potencial para hacer el arte revolucionario, como lo hizo Eisenstein en el primer período de la Unión Soviética. Si los intelectuales cubanos se mantienen libres del dogma y no se imponen a sí mismos una "línea" artística, este período de la historia de Cuba quedará como una de las grandes etapas de creación. Pero el dogma es un peligro para este desarrollo intelectual. Si los intelectuales creen que deben enseñar la "línea correcta" a los guajiros sobre la Revolución, pueden caer fácilmente en la trampa del dogma. Porque fueron los guajiros los que hicieron la Revolución, los que liberaron a los intelectuales, y ahora toca a los intelectuales crear e innovar en su obra —como lo hicieron los guajiros en sus cooperativas.

El campesinado cubano no necesita consignas: son la médula de la Revolución. Lo que necesita es instrucción, y para eso están los maestros. Las masas cubanas no tardarán en apreciar la gran cultura que se les ofrece, las variedades de formas y expresiones que están surgiendo a la vida en Cuba.

Paul Sweezy y Leo Huberman han escrito un libro que todo el pueblo norteamericano debería leer. Los que lo lean se sentirán inspirados.

Se nota que los autores escribieron bajo la emoción, la misma emoción que debe sentir cualquier norteamericano que quiera ver lo que es la nueva Cuba. Desgraciadamente, muchos de los que llegan traen vendas sobre los ojos, prejuicios que no les permiten ver objetivamente, y muchos otros tienen miedo de venir a Cuba después de leer lo que les dice su prensa.

Pero el libro termina: "la revolución cubana marcha hacia adelante, ganando fuerza y confianza en sí misma mientras avanza, inspirando a los jóvenes y a los oprimidos de todo el mundo con su ejemplo magnífico, abriendo una nueva vía para un futuro socialista mejor para la humanidad".

"Juan Calzadilla es un joven poeta venezolano, que pertenece a la generación agrupada en torno a las revistas "Sardio" y "Tabla redonda". Como todos los poetas, Calzadilla está vivamente interesado en la pintura y es capaz de hablar de ella con una lucidez a la que no escapa una visión con conciencia de la realidad total. Su tema ahora es un tema que conoce de primera mano: la pintura de Venezuela.

movimiento y destino de la PINTURA VENEZOLANA

por JUAN CALZADILLA

El comienzo de la pintura venezolana data de los últimos tiempos de la Colonia. La tradición de un arte con características nacionales ya se expresaba a través de una línea de creación que va de la obra de los pintores que a fines del siglo XVIII formaron la llamada *escuela caraqueña* y desde los retratos de Juan Lovera, hasta los más variados desarrollos de una pintura popular, anónima, de un profundo carácter religioso. Este arte popular, cuyo origen se remonta a la Colonia, constituye uno de los más ricos legados de Venezuela y es testimonio de la proverbial sensibilidad plástica del artista venezolano.

Las primeras obras de pintura llegaron de México, Quito y Perú; otra parte de los cuadros destinados a las iglesias procedía de España y pertenecía a las escuelas de Zurbarán, Murillo y Ribera. No entraron al país, sin embargo, obras de algún mérito, venidas de España. Venezuela no fue una Colonia próspera y su conquista no sólo fue lenta sino también agotadora para el español que llegaba al país forjándose una idea exagerada acerca de sus riquezas. El Dorado no fue más que un tentador mito. El alto precio y el riesgo de las obras de arte llevó a los misioneros españoles a fundar talleres de pintura y talla sobre madera en los mismos conventos, para satisfacer las necesidades de los templos. En estos talleres se formaron los primeros artistas criollos. Un arte nacido primero de los requeremientos que imponía el culto religioso llegó a ser con los años un medio de expresión del pueblo. La pintura iba a comenzar teniendo un profundo carácter popular. Al lado de este arte de recursos técnicos elementales, pero de gran efecto expresivo, se practicó lo que podría llamarse una pintura culta que, a través del arte español, fue tributaria de la gran tradición renacentista. Paralelamente al arte popular la pintura culta trazó su destino como estilo nacional, al punto de que para fines del siglo dieciocho existía un grupo de pintores con rasgos característicos tan fuertes como para atribuirlos a una escuela que se independizaba del arte religioso español.



Anónimo colonial

La pintura religiosa de un carácter más culto quedó en los templos y en las mansiones de las grandes familias criollas que detentaban el poder económico. La pintura popular corrió peor suerte.. Ella se conservó menos. En adelante iba a adornar templos y hogares humildes con el más ardiente de los testimonios de fe religiosa que conocemos en Venezuela. Fue un arte profundamente inspirado, cuya producción, en principio innumerable, ha sido diezmada; un arte cuya tradición alcanza hasta nuestros días y sobrevive en la obra de los actuales ingenuos de Venezuela: Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo, Salvador Valero, etc. Saqueado, quemado, destruído por los terremotos junto con los templos, este legado iba a perecer en gran parte. Sólo su número lo salvó para testimoniar sobre el arte que todavía sigue siendo nuestra más original manifestación antes del siglo XX.

En el plano de la cultura, la revolución de Independencia significó un rompimiento con el estilo de vida y el espíritu de la Colonia. Fue un cambio que necesariamente iba a modificar los temas y las formas del arte. A la pintura de asuntos predominantemente religiosos y de influencia española, sucedió luego una pintura literaria, destinada a exaltar a los héroes y hazañas gloriosas. Los artistas se interesaron por elaborar una tradición conforme al ideal romántico y liberal que forjó a los hombres de la nueva república. Los artistas rompieron las amarras de la tradición española y buscaron inspiración en los movimientos franceses, del mismo modo como había sucedido en la política.

Durante el largo interregno de la guerra, Venezuela no tuvo un pintor que hubiese hecho la crónica de la gesta emancipadora. Sólo Juan Lovera parece haber vivido en toda su intensidad el drama de la guerra americana. El presenció los acontecimientos. Pero Lovera fue sólo un retratista. La pintura de batallas sobrevendría después, como proyección de la literatura heroica.

Juan Lovera (1778-1842) fue el primer pintor venezolano consciente de su arte. No se había alistado en los ejércitos que arrastraron consigo en la lucha contra España a sus propios compañeros de generación: Bolívar, Briceño, Rivas, Sanz, etc. Lovera ha sido el mejor retratista venezolano en lo que va de historia, no sólo por la penetrante agudeza psicológica de su pincelada, sino también por su técnica limpia y depurada, por su fuerza para caracterizar la nobleza del personaje. Si Lovera no participó en la guerra de Independencia ello fue para no sacrificar una vocación artística con la cual supo que podía servir mejor a los ideales patrióticos. Lovera fue mudo testigo de los acontecimientos de 1810 y 1811, cuando se proclama la Independencia. Tomada la nación por las huestes españolas que mandaba el sanguinario José Tomás Boves, en 1814, participa en la famosa emigración a Oriente, drama que protagoniza el pueblo de Caracas y en el cual mueren las tres cuartas partes de la población fugitiva. Vive después en Puerto Rico y, posiblemente, en Cuba. Cuando vuelve a su país ya la Independencia está consolidada. 25 años después de la proclama de Independencia pinta los que van a ser los dos primeros cuadros narrativos sobre la emancipación de América.

El 19 de Abril de 1810, —esta famosa pintura de Lovera, representa el contraste histórico entre dos épocas que se separan y diferencian: la época despreocupada, tranquila, pintoresca, de la Colonia y el violento insurgir de una generación de libertadores, cuya vehemencia estalla provocando la más cruenta de las revoluciones de América. Esta atmósfera de transición entre dos épocas es captada por Lovera. El estilo descriptivo del cuadro se acerca más al costumbrismo que a la narración histórica como se verá en Tovar y Tovar. Lovera describe a los tipos del pueblo: el arriero, el aguador, el idiota, con el mismo interés con que pinta los personajes principales del drama: el Gobernador Emparam, el patriota Vicente Salias, etc. Todos en un primer plano, concentrada la expresión en los rostros graves, cuidadosamente observados los detalles, cada personaje tratado como si fuese la figura central del cuadro. Lovera es un continuador de la tradición del arte anónimo popular; formaba parte de una clase despreciada: era mulato; y en estos cuadros donde se negó a concederle más importancia al héroe que al pueblo, por primera vez se dignificó en nuestras artes la vida de los hombres oprimidos, reclamados así para la eternidad.

Los pintores que siguen a Juan Lovera cultivan un arte naturalista, cuidadoso de la observación objetiva y de las reglas, un arte que nacía de un requerimiento científico más que de una intuición artística. En Caracas se había creado hacia 1850 la primera escuela de Artes plásticas, pero desde allí se impartió una enseñanza errada en lo que concierne a la pintura y cuya suerte fue deformar el talento de la juventud. Se cultivó un arte didáctico, un arte menor, subordinado

al mero propósito de representar el modelo o la naturaleza. Arte de ilustradores y pintores de costumbres que servía mejor a los fines de la ciencia, en una época en la cual germinaban en América las ideas del evolucionismo de Darwin y el positivismo de Comte.

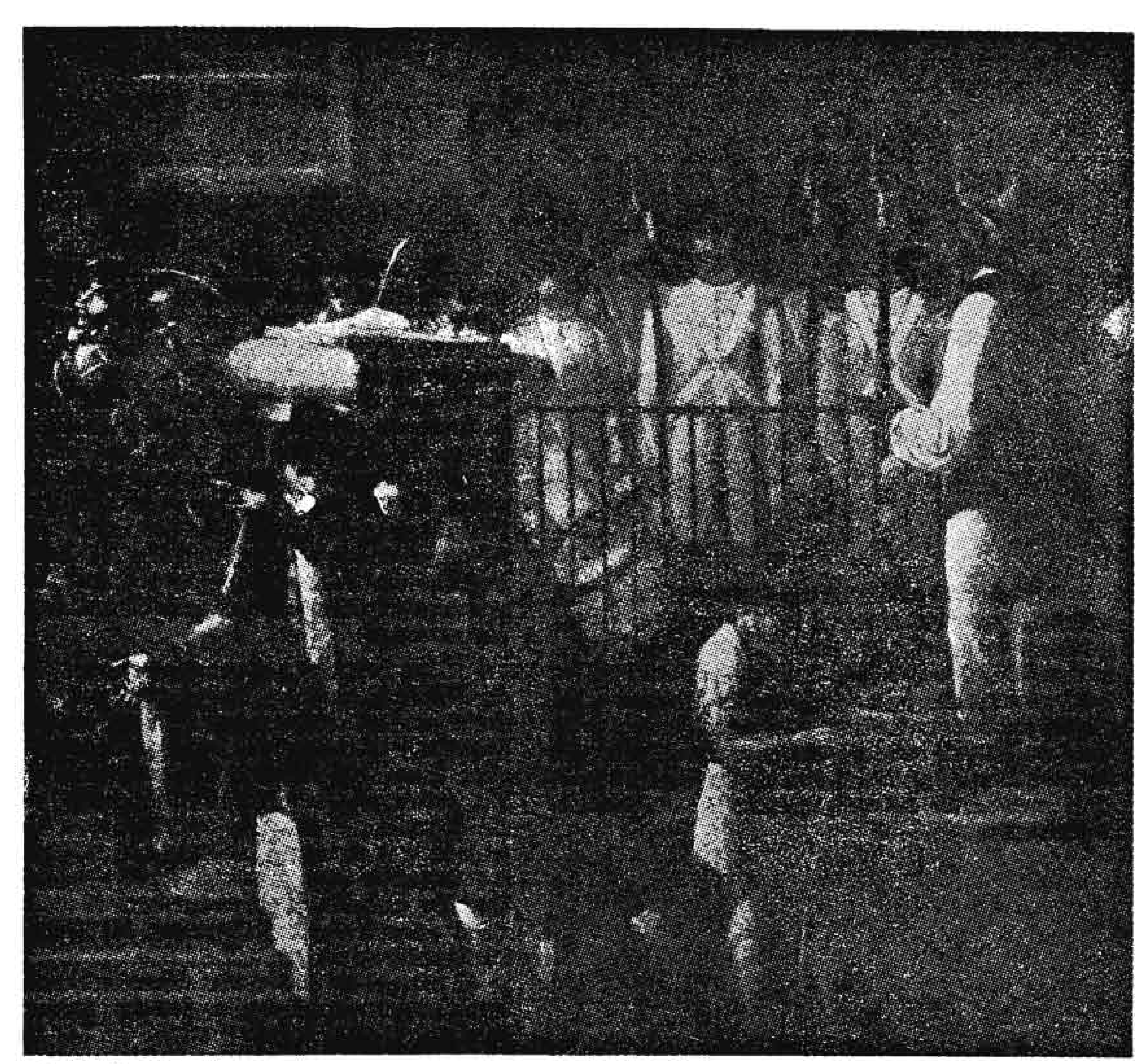
El pintor más notable de la generación posterior fue Martín Tovar y Tovar (1828-1902). Era discípulo de Juan Lovera y muy joven marchó a Francia y España donde estudió con León Cogniet, Vicente López y Federico de Madrazo. En Venezuela inició más tarde su carrera de famoso retratista años antes de que el Gobierno de Guzmán Blanco le encargara ejecutar 6 grandes lienzos históricos para los muros del Palacio Federal de Caracas. Correcto, de modales aristocráticos, seguro de sí mismo y generoso con su arte, Tovar fue el más destacado intérprete de la pintura de historia en Venezuela. Llevó este género a su apogeo y como retratista dejó obra vastísima. Pintó la apariencia exterior y su arte llenó toda la mitad del siglo pasado; influído por el neoclasicismo francés y los académicos españoles, Tovar reflejó en su obra el gusto elegante de la sociedad caraqueña de su tiempo; pinta además una extensa galería de héroes nacionales. Sus obras más famosas son *La Firma del Acta de Independencia* y la *Batalla de Carabobo.*

El valenciano Herrera Toro continuó sin mayor suerte la obra de Tovar y Tovar. Completa con Michelena y el propio Tovar la trilogía del primer movimiento historicista de nuestra pintura y fue el iniciador de una tendencia academizante, que abordó los temas manidos de una literatura inspirada en la mitología griega y romana. Desde que desperdició su tiempo en encargos de retratos y su arte se convirtió en profesión lucrativa, Herrera perdió el sentimiento enérgico y dramático que había sido característico de sus obras de juventud.

La pintura venezolana llegó a su máximo explendor en el último tercio del siglo XIX. Fue un renacimiento debido en gran parte a la protección de que fue objeto el arte durante el largo y apenas interrumpido gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1868-1884); este dictador caprichoso y refinado, afrancesado y de enfermizo gusto por lo pomposo y lo grandilocuente, llenó la ciudad de Caracas de edificios y paseos lujosos. Hizo venir arquitectos y escultores de París. Se interesó por los artistas y los halagó al punto de hacerles encargos de no pocas obras de su gér[illegible]o dilecto: la pintura narrativa.

Cristóbal Rojas (1857-1890) llevó una existencia breve, desesperada y llena de toda clase de padecimientos; fue una naturaleza sensible, extraordinariamente dotada; discíp[illegible]ovar marchó a París, donde se inscribió en la Academia Julien, de Jean Paul Laurens. En siete años de intenso trabajo, de 1883 a 1890, Rojas realizó toda su obra. Aquí pintó sus grandes composiciones en una técnica laboriosa y en atmósferas sombrías que describen a la manera holandesa escenas de los barrios miserables de París. Es una obra inspirada en el naturalismo de Zola; realismo social que había tenido sus principales representantes en Adler, Lermite y Roll.

Pero el realismo tétrico de Rojas no puede juzgarse siempre como una pintura literaria, pues en ella se advierte algo del propio espíritu atormentado y solitario del artista. Sus cuadros están llenos de aciertos expresivos. La violencia misma que los ha inspirado era ya un valor plástico. Rojas volvió después de cierto tiempo al cuadro de pequeñas dimensiones, conoció a los impresionistas, dibujó intensamente y logró fijar en una serie de lienzos una imagen intensa y plena de su propia vida. Encerrado en el taller, al modo de Degas, pintó al contraluz algunos estudios impresionistas. La luz inundó y aclaró su paleta. La naturaleza muerta, la figura en silueta, los objetos en primer plano, resplandecientes e iluminados, bañados, absorbidos por su propia luz, son los temas de un arte menor con el cual Rojas expresó la soledad de su propia existencia. Sin llegar a definirse como impresionista, y avanzando más allá de esta tendencia, que había tenido su cuna y desarrollo en París, Rojas encontró un sitio entre los pintores modernos que a fines de siglo, va cansados del pleno aire, volvían sus miradas amorosas hacia un arte de taller, donde se iba a recrear el mundo íntimo y cotidiano del hombre dentro del espacio cerrado y la luz interior.



Juan Lovera

Arturo Michelena (1863-1898) fue un temperamento diferente. Estudió en París y dejó una obra extraordinariamente grande a pesar de haber vivido apenas unos años más que su compañero Rojas. Desde 1885 hasta 1887 hizo junto con Rojas un realismo anecdótico para concurrir a los salones oficiales de París; después evolucionó hacia una pintura de colorido alegre y temática más diáfana, aunque no menos literaria que la de su etapa realista: son escenas de la historia nacional, de la mitología o la Biblia. Michelena fue el pintor más festejado de su siglo. Nadie como él conoció la vanidad de la gloria. Su arte fue el reflejo de su espíritu extravertido y superficial, al que eran extrañas la melancolía y la angustia de Rojas; Michelena, cuyo estilo académico domina por sobre todos los artistas latinoamericanos de su tiempo, no se planteó las soluciones modernas del arte y, por el contrario, las rehuyó.

Después de Michelena y como consecuencia de la vulgarización de su manera elocuente, se inició en Venezuela una etapa académica, de nefastas consecuencias, que iba a concluir sólo 20 años más tarde con la aparición de los pintores del Círculo de Bellas Artes.

Hacia 1912 se formó esta agrupación que en un principio comprendía escritores y artistas; se proponía una renovación del medio intelectual en una sociedad viciada, apática y reacia a las ideas nuevas. El círculo no dejaba de estar penetrado por algunas ideas políticas contrarias al triste régimen del tirano Juan Vicente Gómez. De ese grupo nació una escuela pictórica, formada por pintores que no tenían 20 años de edad cuando en 1909 se rebelaron contra la enseñanza académica de la Escuela, tras fomentar una violenta huelga contra sus profesores. Estas artistas se lanzaron a experimentar por propia cuenta la pintura al aire libre; desconocían la técnica impresionista y debieron someterse a un aprendizaje lento y laborioso. Hasta 1919 el grupo no había dado obra coherente. Desapareció hacia 1919, luego de una exposición de los paisajes pintados por todos ellos. El Círculo de Bellas Artes tuvo la virtud de gestar un movimiento que asignaba al paisaje categoría de arte independiente. De definir los postulados de una escuela paisajista que toma todo, excepto la técnica, del propio medio que proporcionaba los temas. Finalmente, el Círculo reunió algunos de nuestros mejores artistas y de uno u otro modo, influyó en los estilos personales de éstos y en el destino futuro de la tradición pictórica del país.

Federico Brandt era por edad y formación el más maduro del grupo; estudió en Alemania y Bélgica y recibió la influencia de Van Gogh y de Cézanne. Brandt utiliza el color blanco en sus paisajes y sus naturalezas muertas y compone con un sentido cuidadoso e intimista todas las partes de la composición, dejando como resultado una textura vibrante y pastosa y un trazo esquemático y ágil. Más tarde abandonó el paisaje y realizó una serie de excelentes interiores que se aproximan más que aquél a su ideal de vida concentrado y sereno. Estas telas tiernas y depuradas, donde la superficie está recargada de representaciones de objetos, forman el mejor testimonio de un arte menor cuyas fuentes no sólo habría que buscar en la pintura del belga Luis Thevenet, sino también en la tradición venezolana y especialmente en el arte escueto y dramático de Cristóbal Rojas.

Antonio Edmundo Monsanto es el más importante de los pintores consagrados a la enseñanza artística; fue un pintor de cultura y sensibilidad excepcionales, de temperamento autocrítico, exigente consigo y los demás; reviste mérito especial por haber sido guía de varias generaciones de pintores formados en la Escuela de Artes Plásticas que él mismo había reformado y dirigido hasta el día de su muerte, en 1948. Dejó constancia de su talento en algunos paisajes que revelan, por encima de sus valores plásticos, la contradicción de un espíritu sensible que exigía de sí mismo más de lo que en la práctica podía emprender con éxito.

Rafael Monasterios condensa las mejores cualidades de los paisajistas de su generación. A lo largo de cincuenta años, Monasterios pintará sin desmayar y con el mismo impulso los paisajes de su tierra natal, el Estado Lara. Sus temas preferidos: calles de pueblos, trapiches, sembradíos bajo un cielo siempre azul, naturalezas muertas tratadas con un colorido abundante y sensual; paisajes animados por la presencia humana. Monasterios sabe encontrar inspiración contem-

plando las cosas que llevará directamente al lienzo con ingenuidad y viva imaginación.

Otros paisajistas que forman parte o siguen la orientación del Círculo de Bellas Artes serán: Manuel Cabré, que alcanza en sus cuadros sobre Caracas una reproducción fotográfica, Pedro Angel González, Elisa Elvira Zuloaga; y antes que éstos Ferdinandov, Emlio Boggio y Samys Mutzner, que introducen el impresionismo en Venezuela, hacia 1919.

La obra de Armando Reverón, aparentemente débil y difusa, está estructurada por un dibujo profundo y sólido. Hasta 1919 Reverón había realizado tímidos ensayos al lado de sus compañeros del Círculo de Bellas Artes. Dos rápidos viajes a España le revelaron la pintura de Goya y el Greco. Entre 1919 y 1920, bajo la influencia impresionista, pintó algunos de sus mejores óleos: quizás lo más valioso del impresionismo venezolano: *Figura bajo el Uvero* y la *Procesión de la Virgen del Valle*.

Después de esta época Reverón abandona su manera colorística para interesarse por el claroscuro y por la luz plena y densa de la atmósfera. Este período es llamado la época blanca. No es la atmósfera de color del impresionismo lo que pinta, sino la luz en estado puro, que destruye el color local transformando la realidad vista en un confuso caos de sensaciones. La plenitud luminosa del litoral atrae a Reverón hasta un abismo blanco más allá del cual sólo se cifra la locura y la nada. Reverón despoja totalmente su paleta, quedándose con los grises, las tierras y el blanco; reemplaza la tela por el coleto preparado; se vale del frotado y la pincelada corta al modo impresionista; confiere al fondo de la tela un valor plástico poseedor por sí mismo de un contenido espiritual extraño y terrible. Pinta en forma frenética y a toda hora el paisaje del litoral; el puerto, la playa, los parques, las calles inundadas por un sol cegador. Sus cuadros de esta época todavía responden a una visión objetiva y coherente del mundo externo. Sólo después de esta época se opera la metamorfosis que condujo al artista al reino del mito y la locura. Después de 1946, hasta su muerte ocurrida en 1954, Reverón abandona el óleo y emplea el pastel. Sus cuadros reflejan ahora un ambiente de personajes alucinados, donde realidad y sueño se confunden; aquí se encuentra la serie de sus famosos autorretratos. Reverón llega después al grado de contemplación mística. Es la época de los dibujos más notables de la pintura venezolana, la cual perdió en 1954, víctima de la demencia a su artista más extraordinario. El Círculo de Bellas Artes dio origen a una escuela de pintores que se abocan al tratamiento del paisaje vernáculo y la naturaleza muerta. De ella surge Marcos Castillo, el más interesante de todos después de Reverón y Monasterios. Castillo, que siente nostalgia por el color de Matisse y la composición de Cézanne y que ha vivido siempre en Caracas, es uno de los artistas más intuitivos y agudos de Venezuela. Su arte, sometido a la disciplina del taller, es variado y desigual y recibió en una primera época la influencia de los post-impresionistas franceses; su gusto por la simplificación del tema y por la pureza de los medios expresivos, que elude toda anécdota, pareciera reñido con una emoción desbordante ante la sensualidad del color. Castillo es un lírico para quien el colorido y la forma son todavía símbolos de un contenido subjetivo. El concilia la pasión por el arte tradicional con una inquietud contemporánea y universal, aprendida en los europeos y expresada, en su caso, en un lenguaje directo y espontáneo, que resiste al tiempo.

Cézanne, Picasso, Matisse, los surrealistas, Arp, Moore, Klee, son las principales influencias europeas que se dejan sentir en la pintura de Venezuela por los años comprendidos de 1936 a 1950. Los pintores que se forman en la Escuela de Caracas, que dirige Antonio E. Monsanto, viajan a París en busca de contactos universales que les permitan emprender una saludable renovación del estilo tradicional que conservan de la Escuela.

De otra parte, fue la pintura mexicana la que influyó en la obra de los venezolanos que por este mismo tiempo van a México. Es la gran época del muralismo mexicano y del arte social. Gabriel Bracho fue un seguidor de Sequeiros que, de regreso a Venezuela, hizo suya la frase de Diego Rivera, "el arte es propaganda no es arte". Bracho expuso toda su obra realizada en el exterior en el Museo de Caracas. Una pintura solamente espectacular, donde había algunos excelentes carteles contra la guerra. Nada más. Bracho pasó a ser jefe principal del realismo social que cuenta en Venezuela (es necesario decirlo) con pocos cultivadores de talento Como pintor, Bracho mismo no ha superado su etapa mexicana ni encontrado en Venezuela el tema histórico ambicioso de Rivera o Sequeiros; paisajes de los suburbios caraqueños, escenas de ambiente folklórico, tal es lo que ofrece como una pintura nacional.

César Rengifo tiene predilección por el asunto histórico o la escena de desolación y miseria, cuadro social muy corriente en un país de duros contrastes geográficos. Autor teatral y periodista, Rengifo se interesa por el tema en mayor medida que por su solución plástica. Su realismo anecdótico expresado en cuadros de tonalidad invariablemente ocre, está desvirtuado por una afectación en el dibujo cuidadoso de las figuras sobre un paisaje de fondo escueto y literario, que no obedece a una observación sincera del ambiente real.

Héctor Poleo fue la figura principal del realismo de inspiración mexicana. Desde 1938 fue en México miembro del Taller de Gráfica Popular. Aquí comenzó con una pintura eglógica, que tenía por tema la vida sencilla de los campesinos. Poleo dio el salto a un arte de tesis con su lienzo "El Problema Agrario"; sin embargo, trató el realismo social sin la crudeza de los mexicanos y con un vuelo lírico que aquellos no conocían. Tomó de la pintura mexicana la solidez escultórica de las figuras.

Regresó a Venezuela en 1941, y ya con la marcada influencia de los renacentistas, reflejó en una serie de cuadros excelentes el drama del campesino de los Andes. Pero el simbolismo de Poleo asumió ante todo un carácter épico y el universalismo de su lenguaje se hizo más evidente cuando cristalizó en los grandes temas de la guerra. El pintor padeció el nihilismo de su época. Tenemos el testimonio de estos autorretratos donde Poleo se contempla a sí mismo como un rostro remoto, envejecido en mil años: Poleo une su voz a la del coro surrealista, eligiendo no obstante, la posición comprometida, no la estetizante: con las obras de un artista angustiado y pesimista, que no protesta pero que testimonia, ya convencido de que al final será sólo la triste nada: un paisaje emergiendo de su vestigio simbólico sobre la absoluta desolación en la cual flota como una convulsa conciencia el huevo de un terrible ojo acusador. ¿A quién culpar? Después de este período, un poco extraño al espíritu sosegado de Poleo, sucede una etapa más interesante, de neto corte renacentista. El tema es ahora la pareja humana sobreviviendo de un mundo que comienza a restablecerse sobre su propia ruina. En los últimos tiempos el arte de Poleo ha perdido en profundidad y grandeza lo que ha ganado en pureza de color y en virtuosismo lineal.

Los pintores que integraron en París el grupo de los Disidentes, afiliándose a la vanguardia europea, crearon desde 1948 el primer movimiento abstraccionista de Venezuela. Este grupo de pintores, el más importante quizás desde la generación del Círculo de Bellas Artes de 1913, se caracterizó por su espíritu polémico y por la vehemencia de sus ataques a la pintura tradicionalista programada desde la Escuela de Artes Plásticas. Los disidentes se negaron a concurrir al Salón anual de arte venezolano, condenaron sus procedimientos y el sistema de la enseñanza escolar bajo el cual ellos mismos se habían levantado, llamaron a la generación nueva a sumarse a sus principios. Pero la posición de este grupo, que se disolvió a poco de haber publicado el quinto número de su revista, marcó en el ambiente de Venezuela una pauta aleccionante, que sirvió para definir a los enemigos del arte nuevo y para agrupar en torno a éste a toda una generación combativa y dispuesta a abrir los horizontes.

De retorno a Venezuela, los abstractos, artistas formados en el rigor del neoplasticismo y las teorías de Mondrían sostuvieron sus puntos de vista, polem[illegible] a defenderse de las acusaciones de extranjerizantes formuladas contra ellos y fijaron posiciones incluso con respecto al destino social de la pintura. Postulaban un arte internacional,



Cristóbal Rojas



Armando Reverón



Gabriel Bracho



Manuel Espinosa

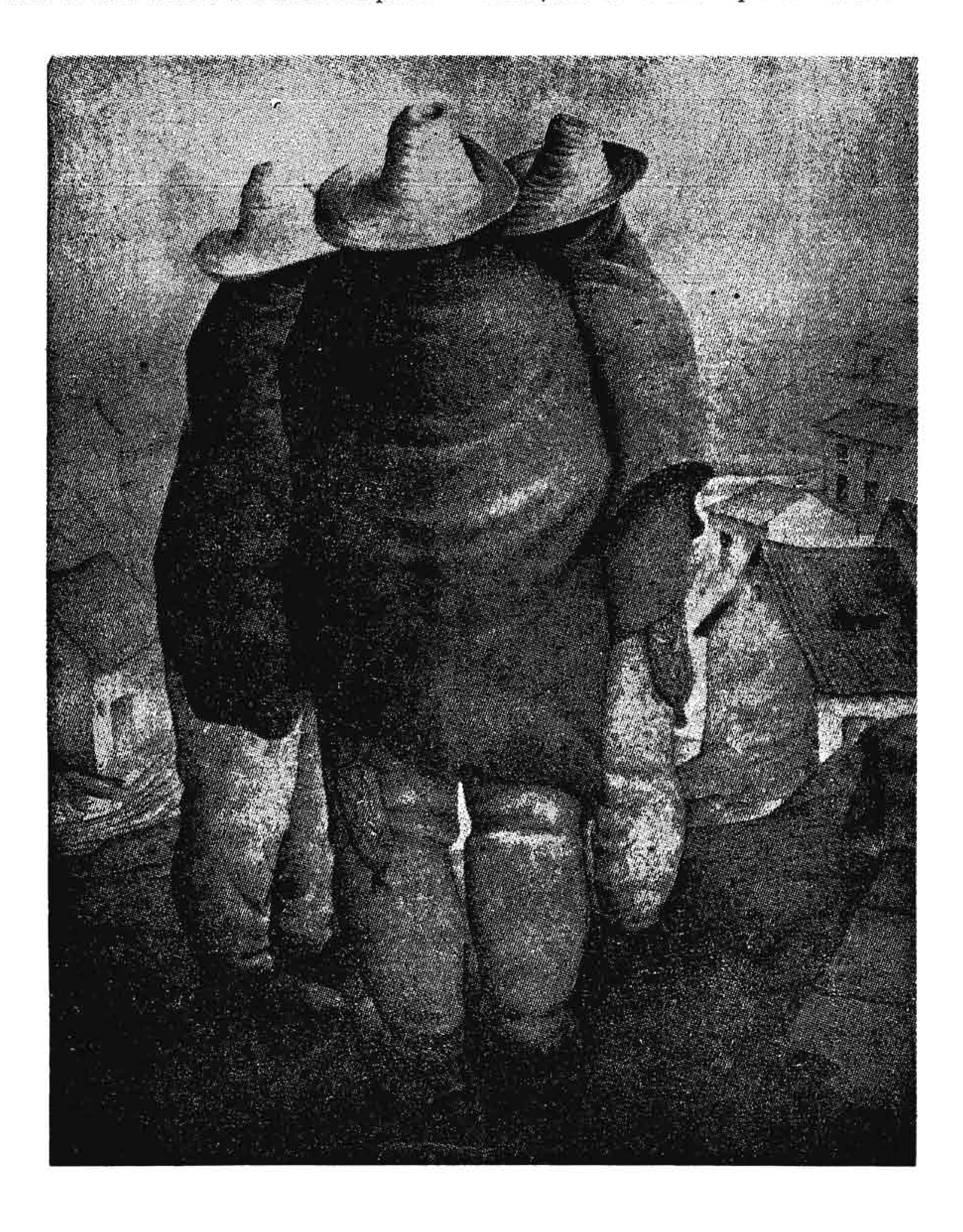
geométrico y analítico, impersonal, que abolía convenciones tradicionales como el caballete, el pincel y la tela. Pintura en función del espacio arquitectónico. Con estos artistas se llevó a cabo el único ensayo positivo de muralismo en Venezuela. Si el movimiento se disolvió, se extinguió luego, fue a causa de la evolución natural de las formas artísticas en una época en la cual el arte y la vida misma están sometidas a la más fulminante de las dialécticas.

El aporte más considerable del abstraccionismo está en las obras de la Ciudad Universitaria de Caracas, planeadas por el arq. venezolano Carlos Raúl Villanueva. Obra prodigiosa en muchos sentidos, allí culminó una etapa del arte geométrico, primera tentativa de hacer de la pintura un lenguaje intemporal, un arte destinado a servir de escenario a la metamorfosis de una civilización utilitaria.

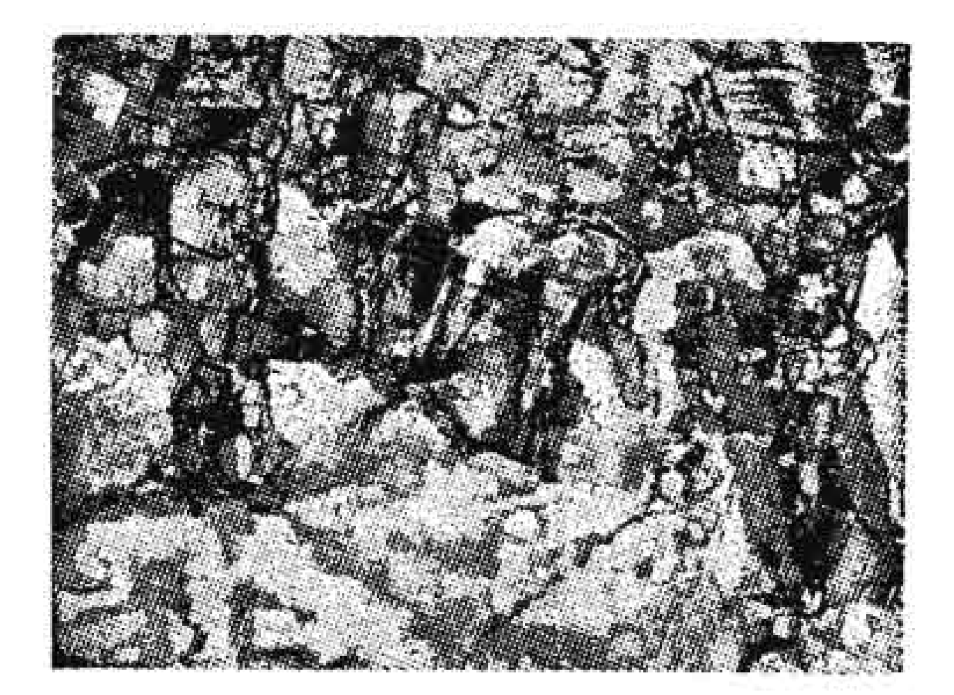
Pascual Navarro y Mateo Manaure han sufrido todas las evoluciones inherentes al arte de su tiempo: desde el figurativismo de cuño cubista, hasta el abstraccionismo lírico y el geométrico, para regresar finalmente, hoy día, a una etapa representativa, especie de síntesis de todas sus experiencias anteriores. Carlos González Boggen, Valera, Omar Carreño, Elsa Gramicko, Ramón Vázquez Brito, Rubén Núñez, Mercedes Pardo y Perán Erminy formaron parte del grupo disidente y contribuyeron con sus obras personales a mantener en una línea de actualidad, durante cerca de cinco años, el prestigio del arte geométrico.

Jesús Soto, incorporado más tarde al grupo constructivista de París, es el más notable de estos artistas. Sus tentativas por sugerir el movimiento sobre una estructura de tres dimensiones presentan al espectador resultados inesperados e infinitos en el campo de la espacialidad plástica. Toda búsqueda es paralela al empleo de nuevos materiales. Esto lo ha comprendido Soto, que abandona hoy el plexiglás de sus primeras obras para experimentar, en un campo mucho más pictórico, con varillas e hilos de metal en relieves donde elementos tachistas y neoplásticos alternan y entran en oposiciones audaces dando idea de un movimiento que se desplaza en una dimensión de profundidad.

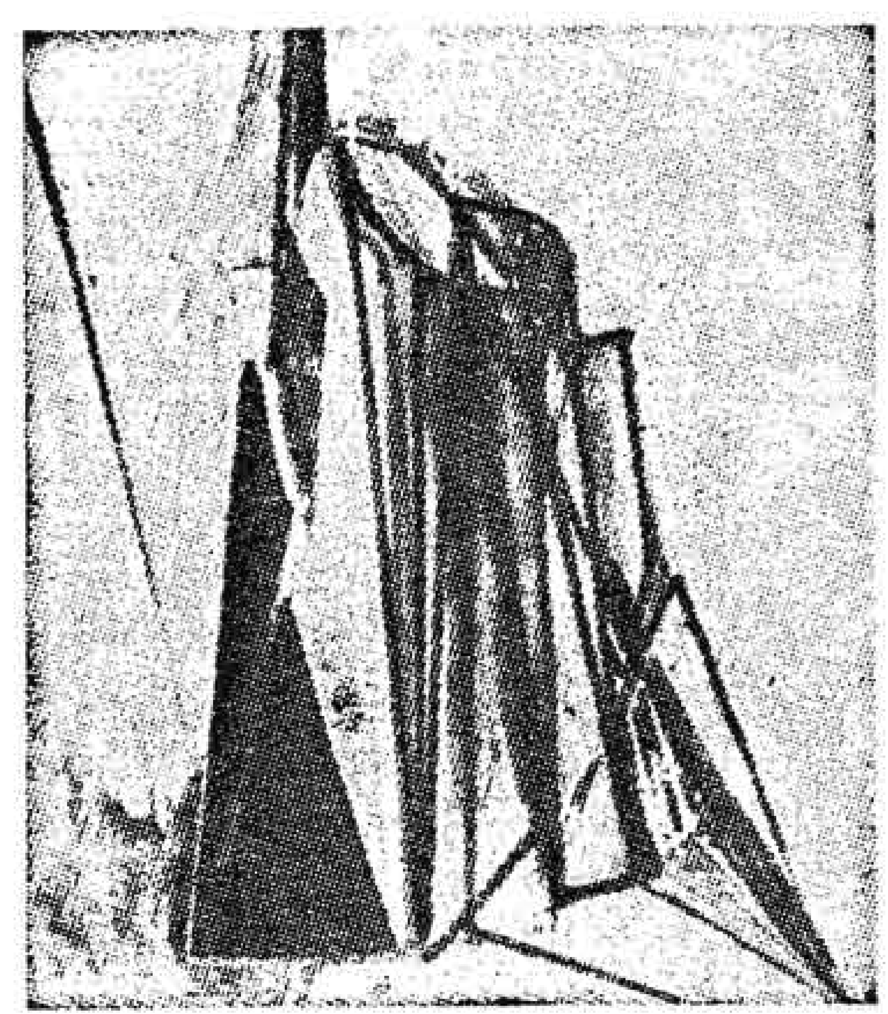
Alejandro Otero no sólo es el teórico del abstraccionismo geométrico, sino también su más discutido representante. Se combinan en este pintor el don creativo con la lucidez crítica del que sabe razonar, con objetividad casi fría, lo que el artista intuye. Otero muestra la evolución de uno de los estilos más coherentes del arte venezolano. Después de una etapa expresionista, que ya definía su sobriedad clásica, pasó a una época en la que siente la influencia del figurativismo analítico de Mondrián. Descompone como los cubistas el objeto pictórico, sin atenerse a sus cualidades reales, lo deforma en su serie de las cafeteras hasta convertirlo en una estructura de líneas cuyo impacto sobre el espectador está dado por los veloces ritmos lineales, de una ironía profunda, por su riguroso y violento colorido. En 1956, Otero confirmó la naturaleza de sus hallazgos con sus coloritmos, pinturas al duco, concebidas como estructuras inmateriales de color, sobre una superficie plana. El coloritmo no sólo era un desarrollo puro del geometrismo más allá de las limitaciones del color y la forma, sino también una posibilidad de mo-



Héctor Poleo



Luis Guevara Moreno

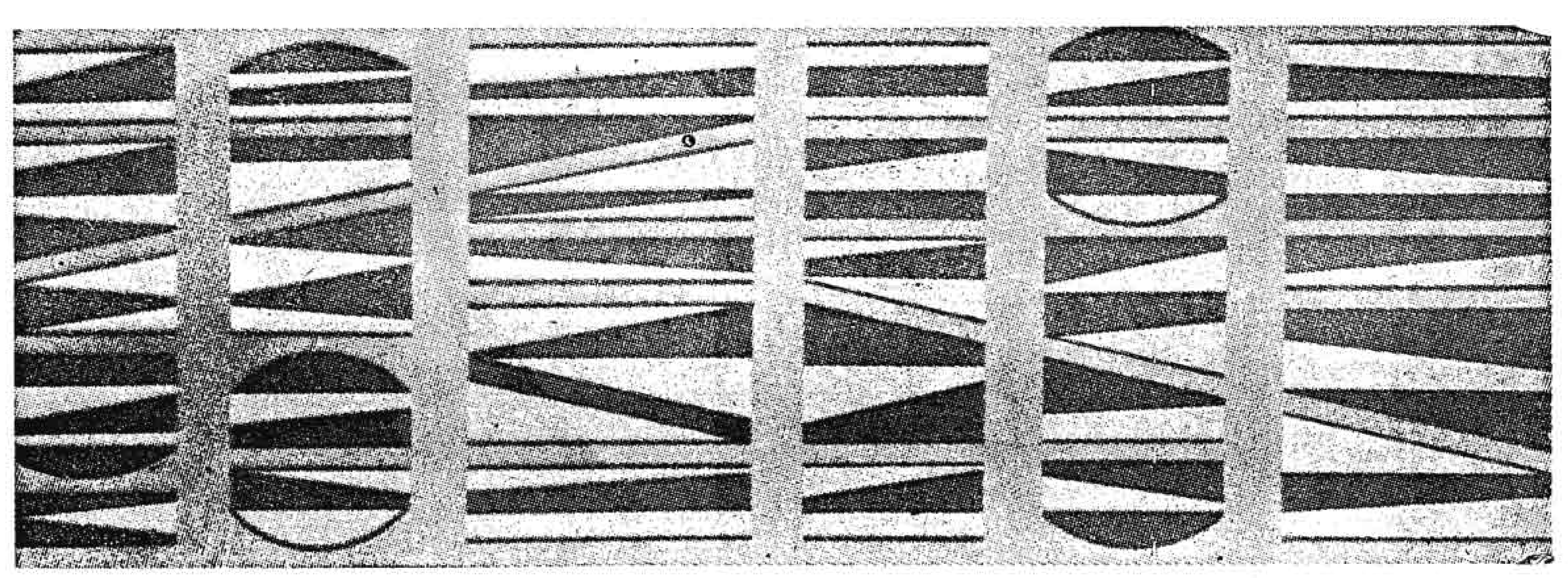


Alejandro Otero

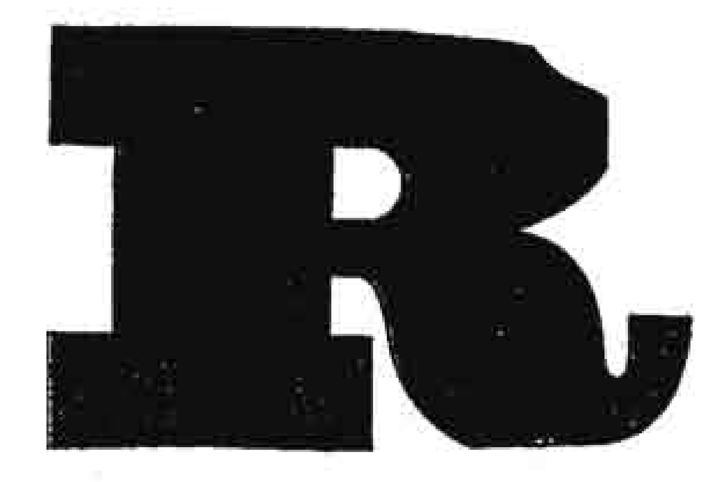
vimiento creado sobre el espacio bidimensional, que se ciñe a las leyes de la pintura en su sentido más clásico y tradicional.

Un grupo de pintores nuevos mantiene en vigencia las conquistas de la pintura figurativa, de tan notable pasado en Venezuela. Nace ahora un movimiento de pintura social que sabe olvidarse del aspecto programático en que se habían quedado los realistas que se inspiraron en el muralismo mexicano. Si para estos nuevos artistas el mensaje de la obra es tan importante como las formas en que aquél ha sido vaciado, es porque conciben la pintura como un resultado que se atiene a las leyes estrictas del arte. Ellos hacen de la pintura un medio de expresión social en la medida misma en que el arte es un lenguaje del ser. Se apartan de la tradición, excepto de la obra de Armando Reverón, atentos al realismo de vanguardia que renace en el mundo.

Luis Guevara Moreno es el más maduro de los figurativos nuevos. En su estilo se mezclan influencias tan diversas como el realismo italiano y la obra de Reverón. Guevara conservó de su experiencia abstraccionista su pasión por el color vibrante, puro, que emplea arrojándolo violentamente sobre telas de gran tamaño. Pinta seducido por la libertad que le propone la materia de color, pero en lo formal su arte no escapa al riesgo de un automatismo lineal frío y convencional.



Victor Valera



Jacobo Borges sintetizó en su obra las posibilidades de una valorización universal del colorido del folklore. Borges es un pintor desigual, fácilmente influenciable, que se expresa del mismo modo en un grafismo ilustrativo que en un realismo tremendista, donde el mundo ha sido deformado hasta el paroxismo. Manuel Espinosa, Régulo Pérez, Carlos Fernández y Petrovsky completan un cuadro de figurativos que buscan cada uno a su modo el acento social de nuestro tiempo, a través de experiencias que se encadenan al proceso de evolución del arte contemporáneo.

Finalmente nos referimos al más reciente de los movimientos venezolanos: el informalismo; un grupo de pintores de esta nueva corriente está representado en la actual muestra que se exhibe en la Casa de Las Américas. No hablaremos acerca de esta exposición. Ella está demasiado cerca de nuestras experiencias para la busca de un arte de rebelión personal. Es una forma de pintura demasiado nueva en Venezuela para apresurarse a decir que es obra lograda. Pero referirnos a ella es afirmar nuestra más profunda fe en la búsqueda universalista en la cual están comprometidos los nuevos artistas venezolanos. Nos atrevemos a decir que se encuentran allí promesas de nuestra pintura, esos artistas que en un futuro próximo continuarán una tradición de esfuerzos continuados a lo largo de tres siglos. En estos pocos artistas reunidos en la exposición que hemos traído, podrá verse, cuando menos, una de las constantes de evolución (dentro de las características de un pueblo americano del nuevo arte contemporáneo).

La Habana, agosto de 1960.

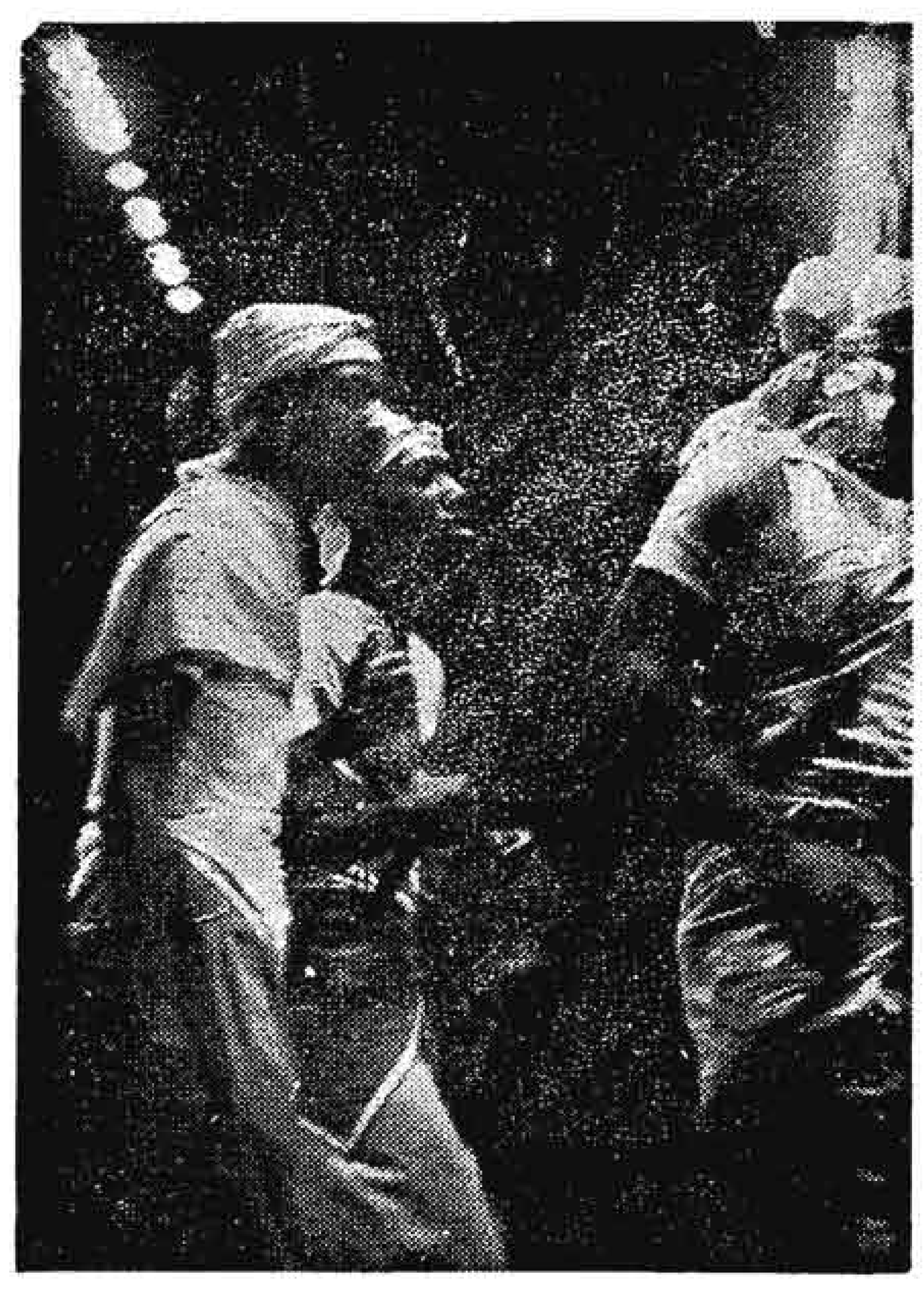


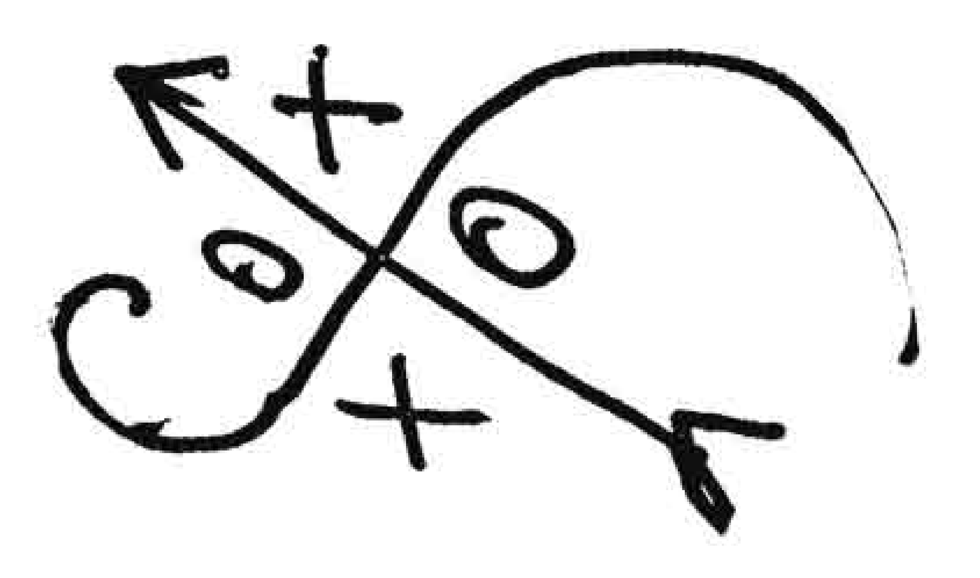


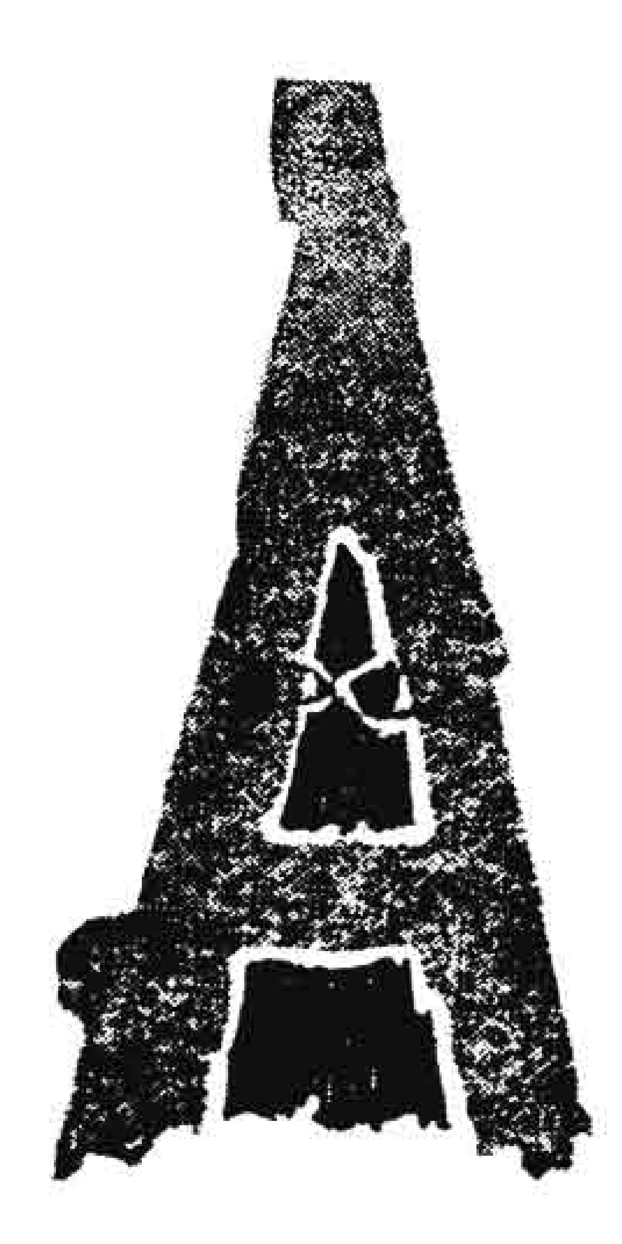
Argeliers León nació en La Habana, en 1918. Compositor musicólogo, folklorista, curador musical de la Biblioteca Nacional ha llegado por la vía del interés en los fenómenos musicales negros al estudio real de problemas que normalmente ocupa el etnógrafo: hoy Argeliers León es también un especialista en las manifestaciones varias de las culturas negras en Cuba. "Lunes" se congratula de contarlo desde ahora entre sus colaboradores.



por ARGELIERS LEON



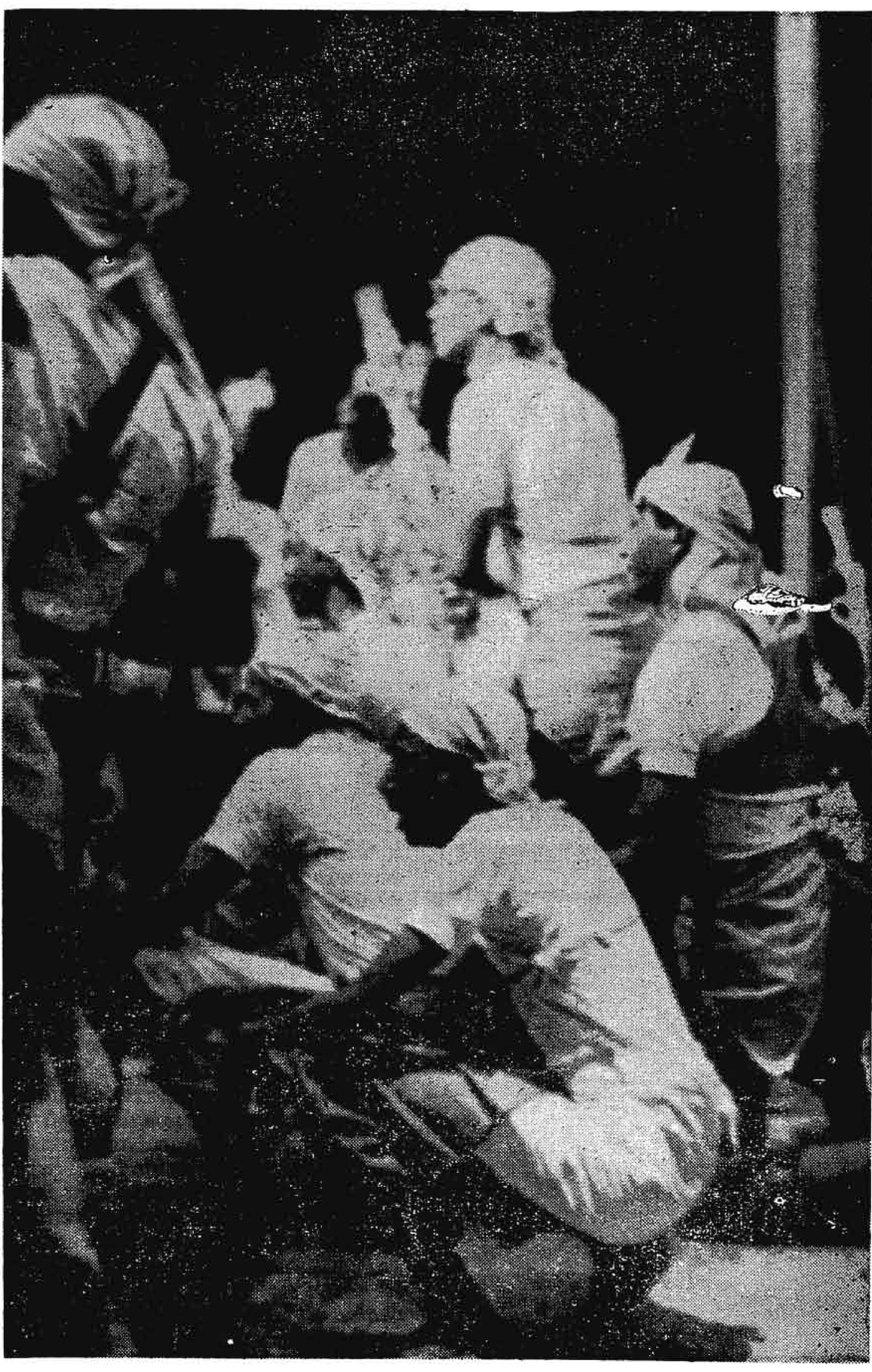


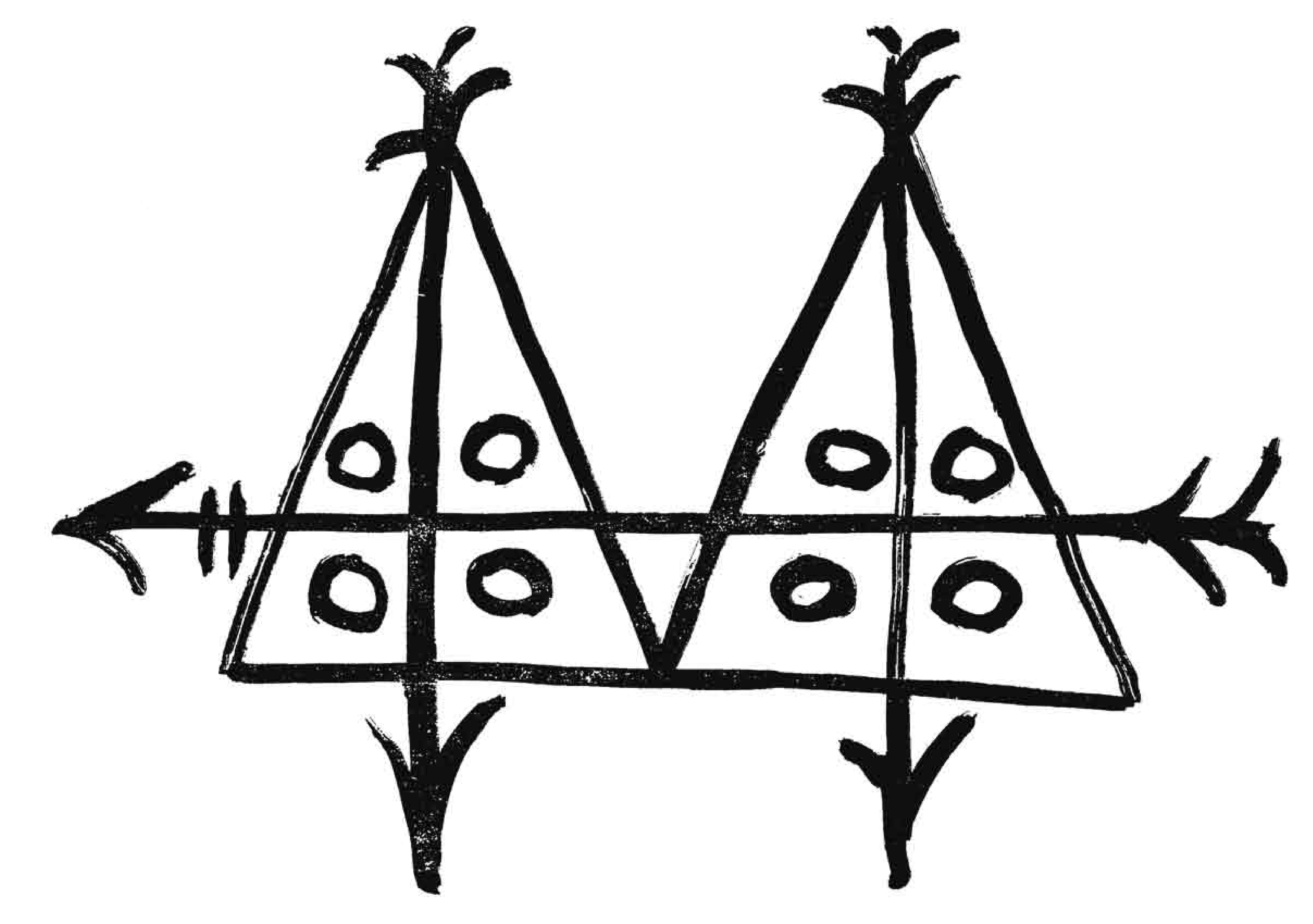


Entre los grupos de procedencia africana ninguno ha tenido que soportar tan serios prejuicios y falsas imputaciones como las sociedades religiosas *abakuá*. Quizás las restricciones impuestas para lograr el ingreso y lo secreto de sus ritos hayan sido unas de las causas por las cuales se les tuvieron rodeadas de una aureola de temores. También la presencia de uno de sus personajes, el "diablito" o *íreme*, todo cubierto por un extraño traje, irreconocible, anónimo, impersonal y representando un ente desaparecido; las colgaduras de fibras y sus gestos danzarios, han sido otras de las causas para que se les situara en el marco de la vida hampona.

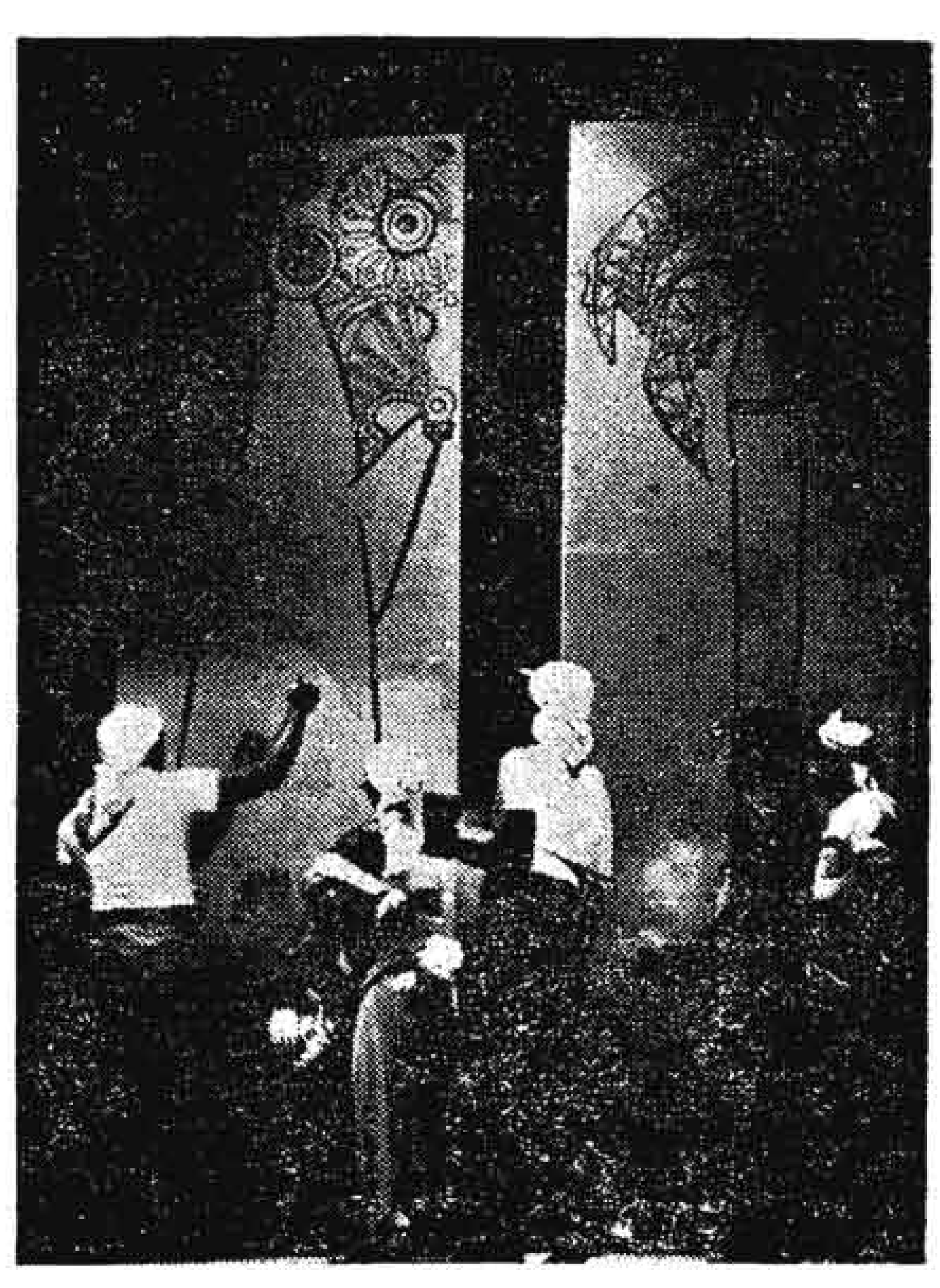
Pero se habían pasado por alto los valores sociales y artísticos que le asistían. Los mismos miembros de estas organizaciones, cargando el pesado epíteto de "ñáñigos", habían llegado a situarse al margen de la vida ciudadana, ocultando, no ya sus creencias, sino su colorido, sus parlas, sus bailes y sus cantos. Se había pasado por alto un sinnúmero de elementos que habían pasado del "ñañiguismo" a la vida cotidiana de todo nuestro pueblo.

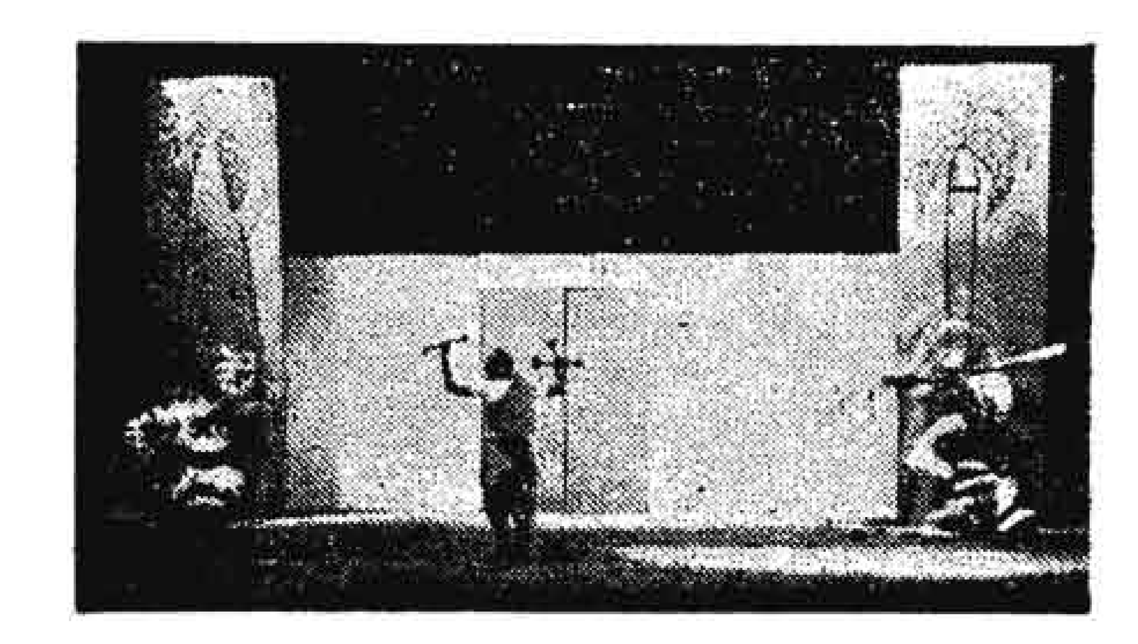
Sin embargo, el canto *abakuá*, por ejemplo, es una de las aportaciones más fuertes en nuestra música fol-



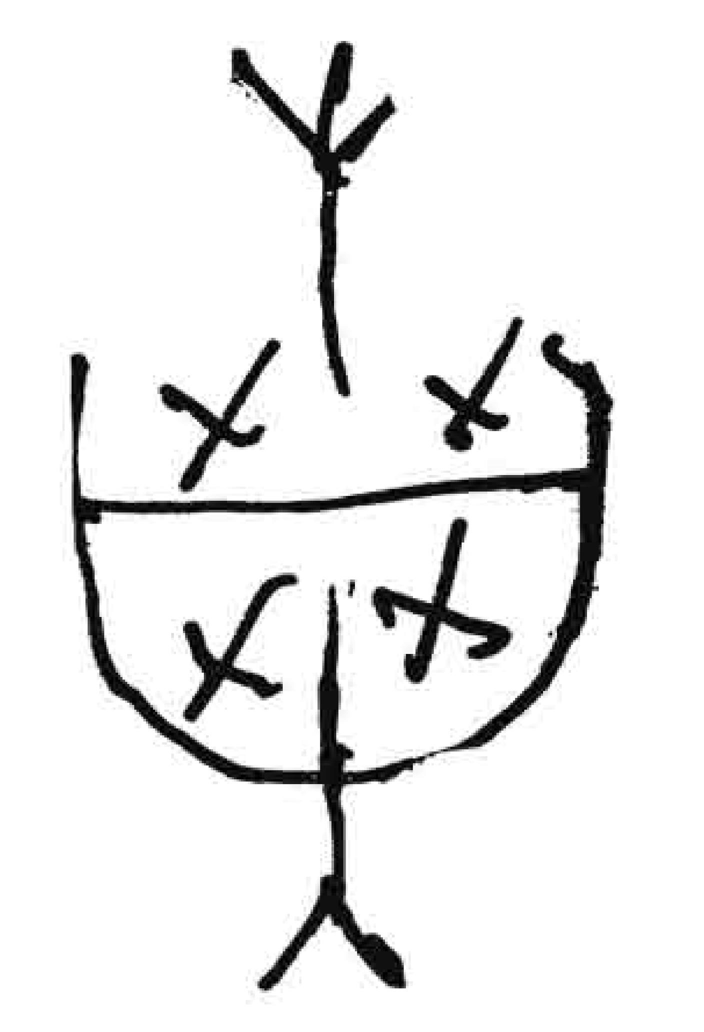




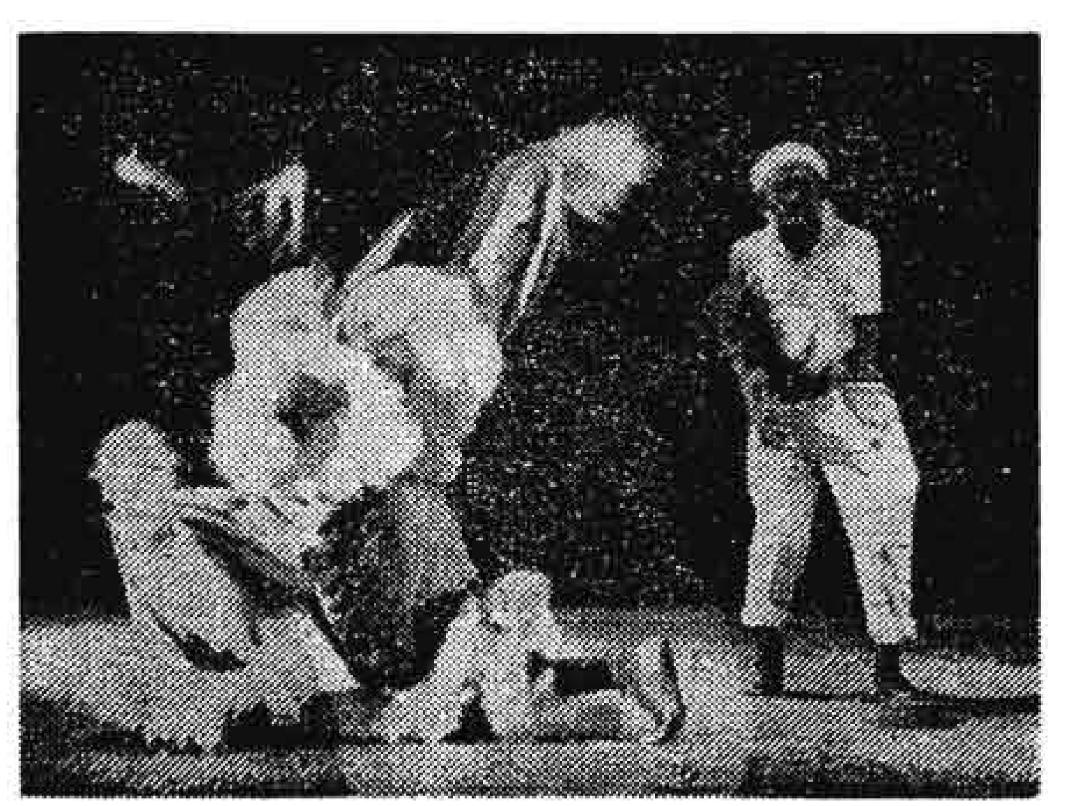


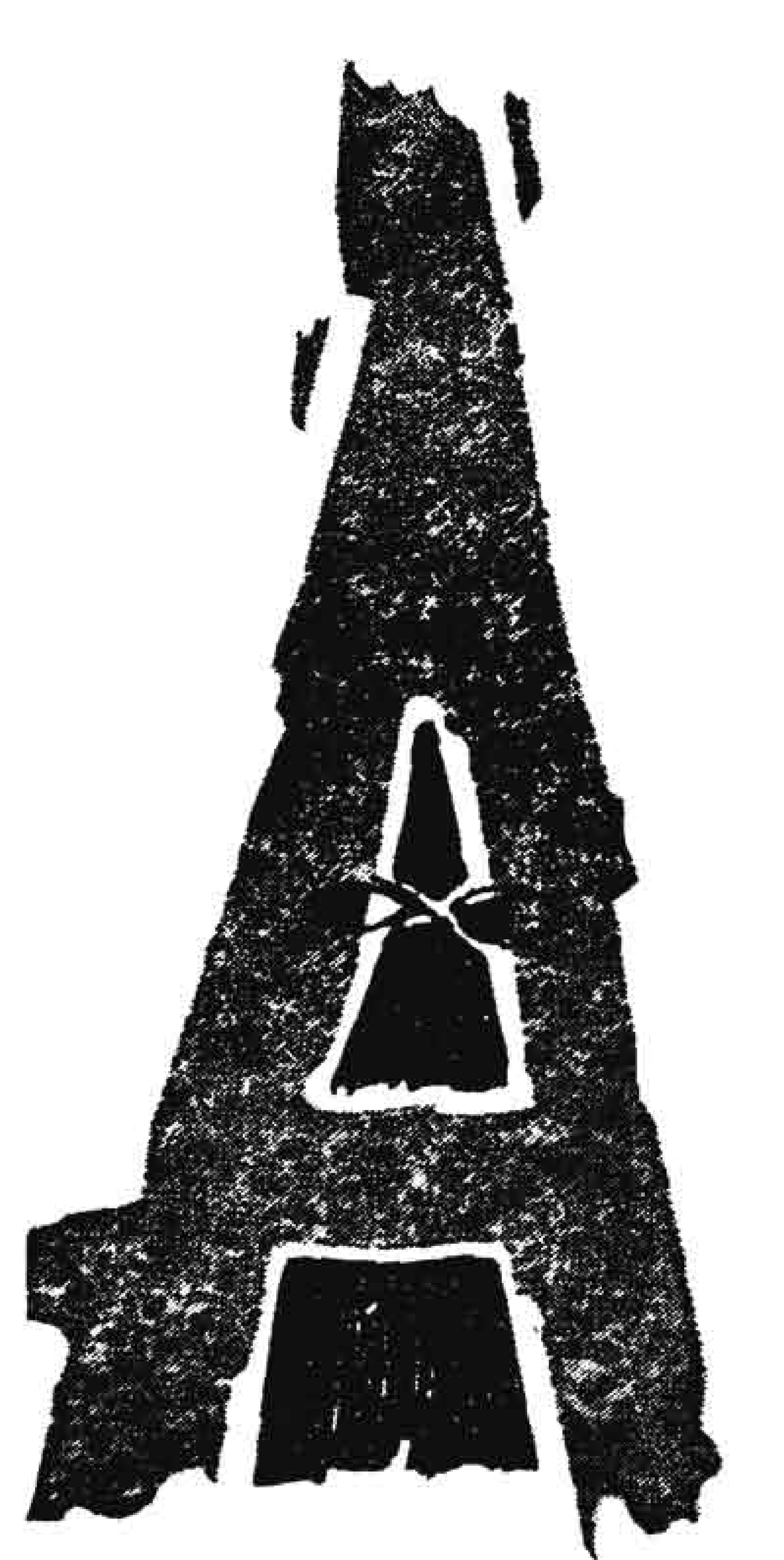


klórica. Cierto que por ser más evolucionado melódicamente que los demás cantos de los otros grupos rituales afroides traídos por la trata esclavista, pudo mezclarse con mayor facilidad con las influencias que nos llegaban de la música occidental europea. Quizás hoy no pueda determinarse exactamente los elementos del canto *abakuá* que pasaron, de manera determinante, a los antiguos cantos de *claves* y a los viejos *guaguancós* y *columbias*, y sólo puedan comprobarse puntos de contacto muy generales. Si partimos de este hecho tendremos una veta del canto *abakuá* en nuestro cancionero folklórico. Obsérvense los cantos *abakuá*, aíslense las líneas melódicas, obsérvense sus cortes, sus maneras de ir desenvolviendo la frase musical, la manera de alcanzar en cada frase melódica el punto de más interés, el momento culminante, compenétrese con la melodía de sus cantos y compárese con la estructura de los más viejos cantos de nuestro folklore urbano, con aquellas *claves*, muchas de las cuales incluían palabras en *abakuá*; compárense con viejas rumbas, y encontraremos muchos puntos de coincidencia. Un historiador sagaz pudiera encontrar la presencia de muchos *abakuá* en aquellas *claves* y *coros de rumbas*. Claro que nos referimos específicamente a la sociedad secreta *abakuá*, por ser la agrupación que ha persistido hasta hoy ya que junto a los hombres que profesaban esta religión y procedentes también del Calabar, llegaron hombres que provenían de diferentes grupos étnicos de la misma región africana. Todavía los viejos recuerdan las distin-









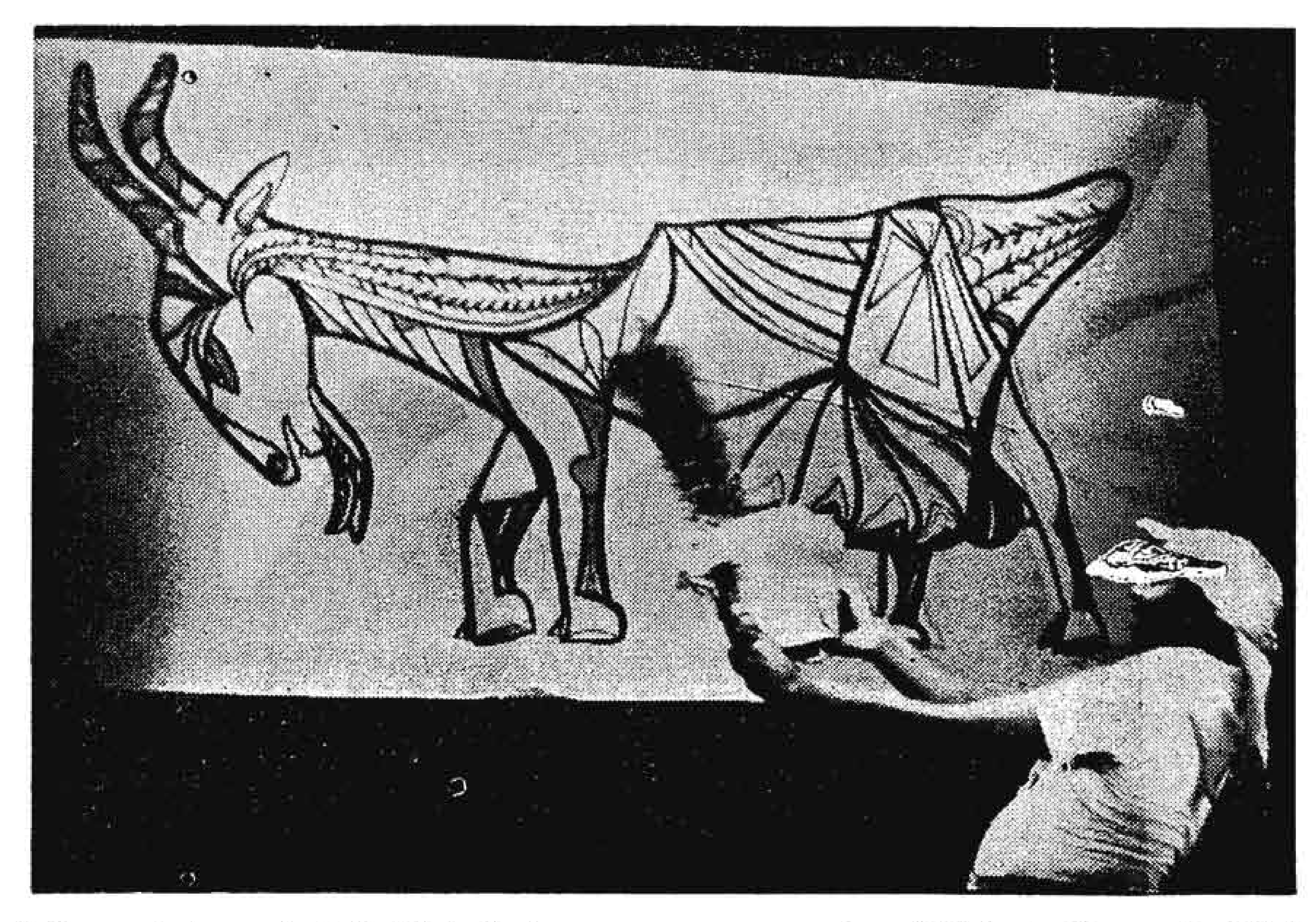
tas "tierras" de donde llegaron sus antepasados. No todos los carabalíes eran *abakuá*.

Por otra parte, acerquémonos a las parlas, "enkames", que se practican en los ritos *abakuá* y tendremos un inmenso campo que se abre a la investigación filológica. Muchas de las inflexiones de la parla *abakuá* han pasado a nuestras maneras de hablar. A esto le añadiríamos los numerosos vocablos que hoy son usados en nuestro lenguaje corriente.

Pero hoy estos grupos se han incorporado de manera activa a lo que constituye el movimiento cultural presente de la Nación. Numerosos *abakuá* han participado en diversos actos organizados por instituciones revolucionarias, como son los que ha organizado la Dirección de Cultura, el Municipio habanero o el Instituto de la Industria Turística. De manera notoria el grupo que ha colaborado en el Teatro Nacional de Cuba ha mostrado una plena comprensión de lo que es la renovación total que se opera hoy en nuestra Patria, cuando a cada ciudadano le toca una gran parte de responsabilidad. Este grupo, en sus presentaciones en el TNC y en la Ciudad Camilo Cienfuegos, en la Sierra Maestra, con la responsabilidad mostrada en todo momento, con las facilidades ofrecidas en el montaje de los programas ofrecidos, en la constante disposición de dar todo lo mejor de sus valores artísticos, en la seriedad del trabajo y en la cooperación de siempre, ha podido demostrar lo falso de aquellos antiguos prejuicios, fundados en gran parte, en viejas discriminaciones colonialistas. Este valioso grupo ha venido a dar los valores constantes de un arte practicado espontáneamente, vigente y funcional, es decir, ha venido a darnos su expresión folklórica.

Los ritos *abakuá* se sostienen por una complicada red de leyendas donde se expresa toda la historia, pasajes y momentos de cada acción. Con ello cada momento de un "plante" queda explicado y justificado con lo que se establece en esas leyendas. El contenido de las leyendas se desenvuelve a través de los "enkames" y de los cantos que acompañan cada momento del rito. Junto a este mundo mítico los *abakuá* han desarrollado un sistema de representación simbólica por medio de ciertos trazos o "firmas", que tienen una significación precisa en cada momento del ceremonial.

Una de esas leyendas o "historias", relata la antigua pugna entre las dos "tierras" principales, entre los hombres de Efik y los de Efó. Los de Efik tenían la música y los "íremes", pero los de Efó tenían el "secreto", que desde hacía tiempo venían buscando los hombres del Calabar y que sus adivinos habían pronosticado: algún día iban a tener aquel raro bramido que sólo podían entender los iniciados. Fue la Sikán, una mujer de la tribu Efó, hija del jefe Mokuire, quien una mañana, al ir a buscar agua al río Oddán, escuchó el extraño bramido, y luego seguía oyéndolo, pues el animal que lo producía había quedado aprisionado en el agua de la tinaja. A partir de ese momento empezaron las guerras por conquistar aquel secreto, hasta que acordaron repartirlo en las montañas de Obane y así quedaron fundadas las principales "ramas del abakuá". Aún hoy se mantiene ese secreto. Cualquier persona puede oir en un "plante", desde lejos, un bramido rítmico muy característico, es la "voz del secreto", que otra leyenda nos cuenta cómo Nasakó, el brujo de los Efó, trasladó a un misterioso tambor que nadie puede ver y que se conserva oculto tras una cortina dentro del "fambá". Parece, según narran otras "historias", que la Sikán no fue muy celosa en guardar el secreto. En unas leyendas se dice que se sintió atraída por un hombre de la tierra Efik, a quien le comunicó el secreto. El caso es que los propios hombres de Efó la matan. Entonces el "íreme" *Eribangandó* aparece para dar fe de que se ha cumplido la sentencia. Este "diablito" es el que entierra, a la orilla del río, ciertos atributos secretos, y es el que "limpia" a los que van a iniciarse. Eribangandó sale al patio para dar fe que la puerta, la ceiba y la palma han sido "rayados", es decir, se han dibujado con yeso amarillo las "firmas" correspondientes. Eribangandó era un viejo pescador que ya había oido bramar a Tanze, que así se llamaba el animal sagrado que por tanto tiempo vivió oculto a los hombres.





Los hombres de Efik
tenían la música y los íremes,
pero los de Efó tienen el secreto
que buscan los hombres del Calabar
y que sus adivinos habían pronosticado

CERVANTES en la ESCENA



En estos días La Habana se ha visto inundada por la edición del Quijote. Se han vendido miles de ejemplares. El pueblo entero lo ha vuelto a leer o lo ha leído por primera vez. En ese renacer del interés por Cervantes y su obra, ha estrenado la Dirección de Cultura en el Teatro Nacional, El Retablo de Maese Pedro, con música de Manuel de Falla sobre el texto de un capítulo del Quijote. En la memoria del pueblo cubano está ahora presente el momento de la llegada de Don Quijote y Sancho a la venta donde se celebra el espectáculo de marionetas del Maese.

Sabemos la historia de la princesa prisionera Melisandra y de su amante don Gaifeos, conocemos las torturas del amor, los celos del moro, la ausencia del amante y la tristeza de Melisandra que lo espera asomada a la torre al atardecer". En el escenario del teatro todo esto adquiere esa magia, esa atmósfera de irrealidad que Cervantes ha sabido infundirle a la narración. La música de Falla lo complementa. Delante vemos al Caballero de la Triste Figura y su fiel escudero, está el Trujumán que, al modo de los trovadores populares, nos cuenta la historia que al fondo, representan los títeres del Maese. De repente, se levanta Don Quijote y sacando su espada sale en defensa de los amantes perseguidos y destruye los títeres y el teatro. Don Quijote, en un acto de ingenuidad conmovedora, ha vuelto real la ficción y con su espada ha destrozado la realidad de los títeres para abrirnos la puerta de marfil.

por MATIAS MONTES HUIDOBRO

TECNICA del ENTREMES

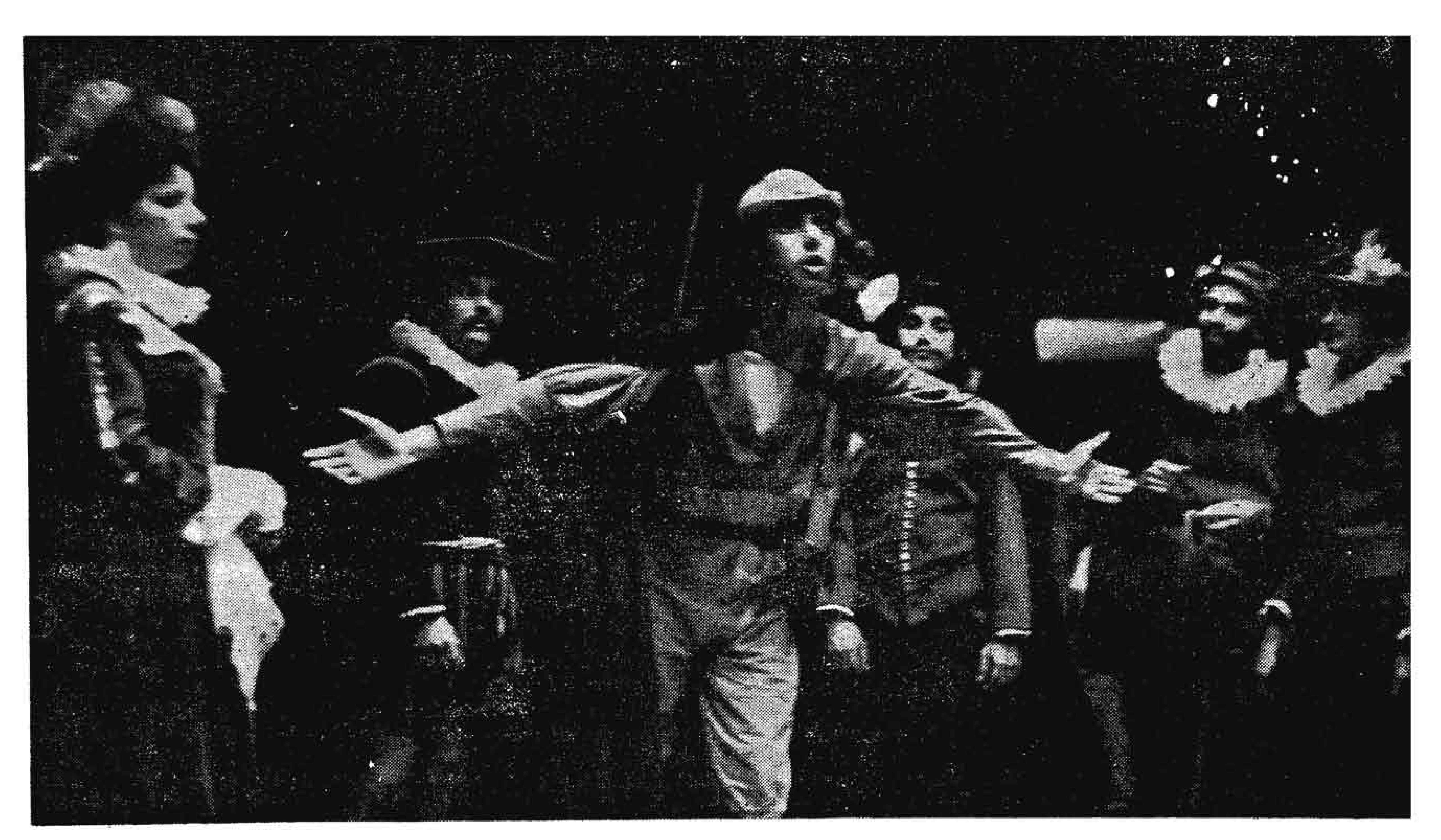
Unas aceitunas. Se siembran. Se sueña, se discute, se pelea sobre los productos del olivar. Una situación, para decirlo en términos actuales, absurda como el hambre de sus personajes. De ingredientes tan simples nace siempre la comedia, surge la risa. No es necesario nada más.

Cervantes conocía bien la elemental eficacia de tales elementos y por eso admiraba y recordaba a Lope de Rueda y sus pasos nacidos a veces de situaciones inverosímiles, como éste de "Las Aceitunas", movidos por "el tal Lope con la mayor excelencia". Sabía bien que el éxito y su perdurabilidad estaban en una buena selección de motivos de raíz popular y nada más, porque así lo aplicaría el tiempo después en sus entremeses. Nuevamente surge un ejemplo de escenario desnudo y de imaginación popular al servicio del buen teatro, porque si los pasos de Lope de Rueda surgen de una especie de nada popular que todo lo llena, no necesitan mucho más los entremeses de Cervantes que surgen de una serie inesperada de situaciones que no necesitan fondo artificial que las sustenten. Estas breves piezas que amablemente nos ha dejado Cervantes como producto de su inmortalidad, no necesitan tampoco "de tramoyistas, ni de desafíos entre moros y cristianos a pie o a caballo, ni de figuras que salgan o parezcan salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, ni siquiera de cuatro bancos en cuadro o cuatro o seis tablas encima..."; como diría el autor al describir los pasos de Lope de Rueda. De nuevo el actor, en la técnica del entremés cervantino, recobra la importancia de otros tiempos, porque el énfasis en ello es en nuestros días un aprendizaje y una novedad.

Un entremés de Cervantes, como los pasos de Lope de Rueda, no necesita de nada: "una manta vieja, tirada con cordeles de una parte a otra", sería más que suficiente. Y ya. Por supuesto que todo esto aparece sustentado por algo más, que es la base de todo, y que podríamos llamar el "libreto". Porque sin el "libreto" popular de Cervantes, sin el ingenio y el talento que responde y que tiene el valor de ofrecerse desnudo en escena, la tramoya ausente o presente hubiera rodado por el suelo. Escenario desnudo no implica en ningún modo ausencia de espectáculo. Todo lo contrario. Una plena conciencia de que el espectáculo está en el diálogo que se ofrece y en el talento creador que mueve esos diálogos y las situaciones a las cuales esos diálogos responden, mueven al autor de estos entremeses a no necesitar más nada para ofrecer a su público un espectáculo entretenido sin recibir "pepinos u otros proyectiles". Eso sí, un entremés de Cervantes necesita la espontánea y hábil ayuda de alguien, el actor, elemento con el cual sí ha contado y que constituye uno de los integrantes sustanciales que mantiene en alto la madeja del entremés. El actor se convierte en centro indomable de la escena que le da vida a lo que está escrito. Toda escena desnuda es precisamente un foco sobre el actor, una concentración de intereses que el espectador proyecta hacia él y a la que éste tiene que responder con la tradicional bizarría española, llevando su pueblo a escena. Además, una oportunidad para demostrar su dominio y su destreza. Este aspecto está bien presente en el concepto de un entremés de Cervantes, en su propia elaboración.

No necesita Cervantes una acumulación de elementos, sino una eliminación de los mismos, para provocar en el espectador algo tan difícil, tan ajeno, tan inaccesible: la risa. Porque cuando se procede a juego limpio, es la risa el integrante más difícil de hacer surgir en el espíritu y la expresión anímica de un espectador. Conseguir la risa es casi una batalla campal. Conmovernos parece ser mucho más fácil. Por ese motivo es difícil la presencia de autores que nos lleven la risa a los labios. Se pueden contar.

De ahí que al sentido del humor, tiene que unir el creador su talento, y finalmente su habilidad y su destreza para manejar el diálogo, las situaciones y los personajes, sin lo cual no hay sentido del humor ni talento que vaya a ninguna parte, especialmente en el teatro. La risa, que surge de lo más simple, sólo progresa si hay suficiente dominio del oficio para mantenerla en alto. De lo con-



trario, muere. Los mejores entremeses de Cervantes se basan en este mantener en alto la situación, que sólo cae cuando el telón le pone feliz término.



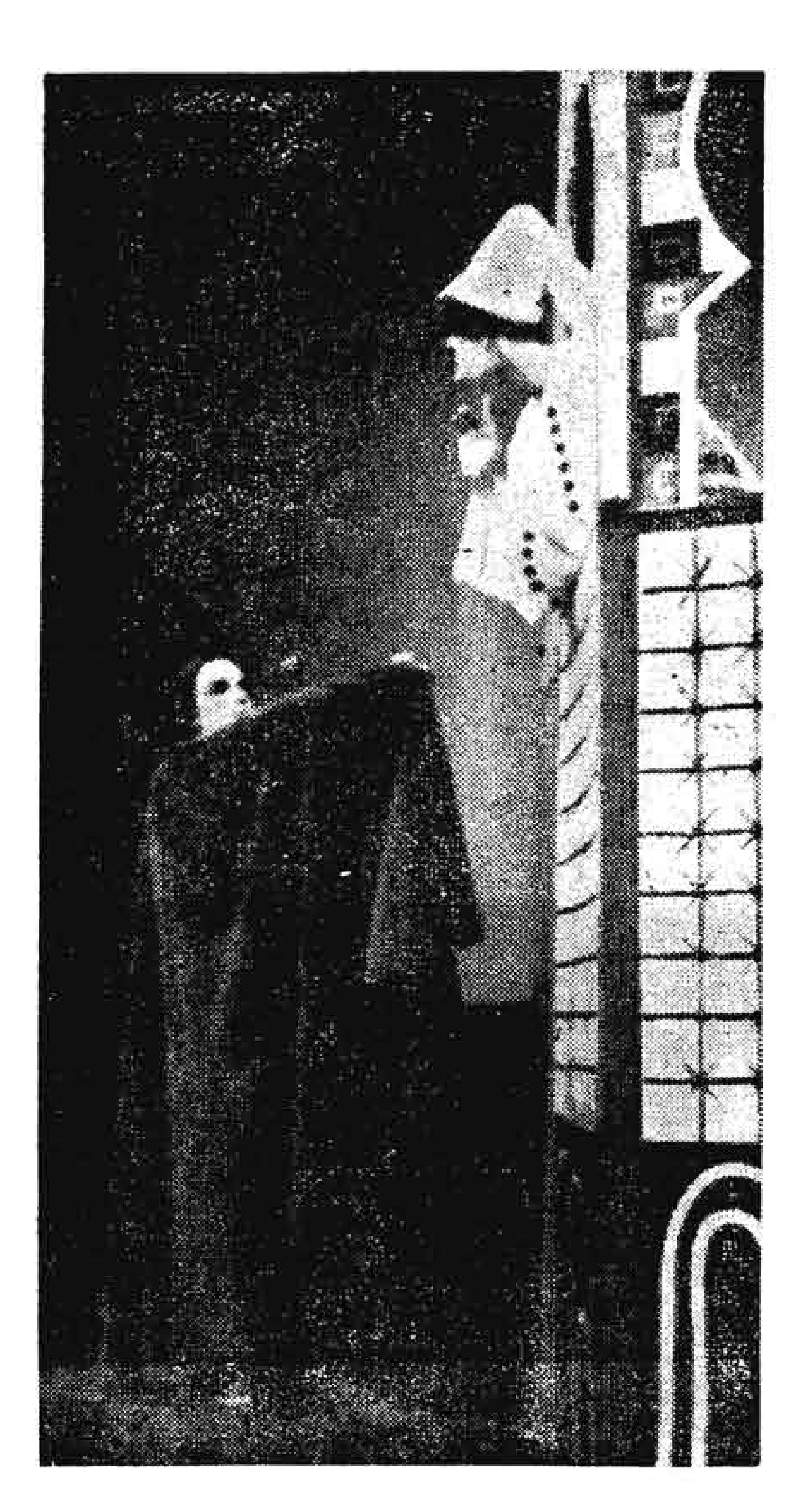
Planteadas las cosas sobre el juego limpio —su limpieza y valentía, su ausencia de efectos y tramoya, su importancia al actor y a las palabras ante el escenario desnudo, su sentido de espectáculo para entretener— surge una imperiosa necesidad sin la cual no existe un buen entremés: el motivo. Un simple motivo de efecto popular y directo basta para crear la comedia. Ni complicado Edipo ni complicada Electra. La construcción se basa en la noción de su propio alcance y de sus posibles limitaciones. Es decir, un ajuste a los medios. No necesita el autor la creación de motivos internos contrapuestos. Cervantes construye con la plena conciencia del caracter directo, inmediato, que han de tener estas breves piezas. La variabilidad de motivos que en otras circunstancias dramáticas no son sólo necesarias sino esenciales, no tienen por qué hacer acto de complicada presencia en un entremés. A ello se ajusta el autor y busca un solo motivo que tenga el suficiente brío, la suficiente gracia, para mantener el pabellón de la risa en alto.



Desechadas las luchas internas, es el motivo--eje la base de todo el entremés. Maridos y mujeres mutuamente molestos por su continuada convivencia en "El juez de los divorcios". Hablador y habladora colocados frente a frente en "Los habladores". Tramposos y trampeados en "El Vizcaíno fingido". Farsa de las apariencias en "El retablo de las maravillas". Celoso que con cuernos paga en "El viejo celoso". Pretendientes en simple competencia en "La guarda cuidadosa". Alcaldes en competencia en "La elección de los alcaldes de Duganzo". En la generalidad de sus entremeses, Cervantes hace descansar la acción sobre el fuerte ingenio de ese motivo central, lo que le hace tener ganada la mitad de la batalla.



Esa selección de motivo adquiere después dos tipos de desarrollo, en términos generales. En algunas ocasiones ofrece el autor una sucesión de circunstancias similares alrededor de un eje, como ejecuta en "El juez de los divorcios", "La elección de los alcaldes de Duganzo" y "La guarda cuidadosa"; sistema que no siempre emplea con absoluto acierto, como en otro de sus posibles entremeses: "El hospital de los podridos". Bajo este sistema Cervantes desarrolla su eje cómico mediante una suma o sucesión de incidentes similares que se desarrollan uno tras otros. En "El juez de los divorcios", por ejemplo, varias parejas se suceden desarro-





llando su breve escena alrededor de los conflictos entre marido y mujer.

Superior técnicamente, mejor hilvanados, son aquellos en que Cervantes no utiliza este sistema de suma, sino que hay una intriga central que anuda el entremés. Por ejemplo, en "El viejo celoso", alrededor del motivo central de un viejo que será coronado, Cervantes crea con subido humor una intriga de la vecina que trata de poner en práctica, mediante hábiles situaciones, el modo mediante el cual tenga lugar el engaño. En "El vizcaíno fingido" todos los incidentes se mueven alrededor de una cadena de oro y todas las situaciones convergen hacia el engaño que la cadena encierra.

Pero sea cual sea el modo que prefiera Cervantes, el mayor acierto está en que el autor procura sacar el mayor provecho de su idea y de las situaciones que le dan vida. Los incidentes alrededor del eje de la pieza, no descansan, como ocurre con tanta eficacia en "Los habladores". Las situaciones se suceden una tras otras de modo que el espectador no pueda descansar en la butaca ante lo que viene sucediendo. Todo lo contrario, el espectador tiene que mantenerse alerta ya que los incidentes se van uniendo y al menor descuido se nos escapan. Toda buena ficción, no sólo teatral, que pretenda lograr un efecto de comicidad notable y que quiera que el espectador reaccione, ha de basarse en el hábil tejido de las situaciones que lo integran. El autor, pese a que no crea una multiplicidad de conflictos internos, pese a su simpleza, tiene que ser un hábil tejedor. La gracia de una buena idea no puede en ningún modo perderse a lo largo de su proyección.

Los motivos de los entremeses cervantinos están llenos además de aguda intención, a veces de su moraleja, otras de una bien dispuesta burla a los personajes, las situaciones o los caracteres. Es decir, tienen un mínimo de solidez que los hacen perdurables en su asunto. En ese sentido, ninguno tal vez como "El retablo de las maravillas", esa universal burla a los prejuicios humanos y a la cobardía que nos hace fingir ante los demás, en réplica mutua, lo que no vemos. De la nada de su acción surge el más maravilloso de los retablos. En todas las circunstancias que viven sus personajes hoy, de un modo u otro, una mirada penetrante hacia la falsedad de las situaciones humanas, hasta una breve crítica con su poco de hironía a las costumbres, o lo que es más importante, a la naturaleza humana que se descubre bajo el manto de las costumbres. Todo esto aparece dado bajo una intención que se descubre sutilmente, nunca bajo una evidencia que rompa la acción.

Por supuesto que los finales de la mayor parte de los entremeses de Cervantes se toman la libertad de ser arbitrarios, descuidados, sin razones de mucho peso que los determinen. El final es un simple cierre, una convencional caída. Lo importante en un entremés es la acción que ha subido a escena rápidamente, con absoluta ligereza, llevando una rápida mirada sobre el mundo en que vive su pueblo. El final se toma la licencia de una absoluta liberalidad argumental. No importa y nos sentimos satisfechos.

Estas breves piezas de Cervantes con su simple ejecución y su carácter popular y directo constituyen una evidente enseñanza para los interesados en el teatro. Su simpleza y su eficacia lo conducen a una hábil ejemplificación de lo que un teatro con raíces populares necesita y en general hacia todo lo que un buen teatro necesita.



EL RETABLO: música y texto

por NATALIO GALAN

Falla con su *Retablo de Maese Pedro* se remitía a los primeros días de aquella *camerata fiorentina,* que reaccionaba contra la oscuridad de un texto que se perdía en un alambicamiento polifónico. La *camerata* quería rescatar a la poesía simplificando la música. Se adujo que la música perdería mucho, pero como el defecto se convirtió en virtud en manos de los genios que utilizaron la *nueva música,* las pérdidas no afectaron a las obras maestras que ya habían producido un Lasso o Palestrina: por el contrario, ofreció nuevos caminos a los que no creyeron que la única respuesta estaba en el canon o la complejidad polifónica. Pudiera decirse que un movimiento literario iniciaba un estilo musical.

Cuatrocientos años más tarde, Falla, con Don Miguel de Cervantes de libretista —ya había ensayado con Martínez Sierra *La Vida Breve,* en 1905, que no había pasado junto con *Pepita Jiménez,* de Albéniz, y *Goyescas* de Granados, de ser ensayos operáticos en el teatro lírico español— y su imaginación organizando los fragmentos del Don Quijote, Falla recreaba de nuevo aquella manera de la *camerata* llevando a la escena un *dramma in música,* que literariamente cumplía todos los requisitos, y musicalmente se prestaba para un retorno que le permitiera mezclar un pasado popular exquisito, bien saturado de pátina, para la cual él se sabía capacitado Aladino y obtener, al frotarla un sueño, con todo el decoro y la sutileza, que su experimentada sensibilidad hacía ratos ensayaba en obras con un cariz más regionalista, casi andaluz.

Así pues, instigado por la solicitud de la princesa de Polignac que disponía de un teatro de títeres, Falla se decidió por una nueva experiencia en el teatro, menos llena de las contrariedades de la realidad —que quedaron tan obscuras en *La Vida Breve*— entregándose a ese mundo onírico de un orate celebérrimo, que enaltecía hacía rato el mundo de las letras españolas. Para Falla el *Quijote* era un punto de partida que le permitía un paseo por todo el siglo XVII español con sus fanfarrias, vihuelas y trujamanes, sin que la obra por ello adquiriera un valor arqueológico; su orquesta iba a adquirir, en los interludios que acompañan la acción de los títeres, el máximo de artificio, pues *El Retablo* se deberá siempre a ese pequeño conjunto que acompaña con una destreza inigualable en sus sonoridades al texto inmortal.

Escénicamente *El Retablo* no consigue toda la efectividad que el teatro exige. Su acción es lenta, aunque el Trujamán traiga una chispa constante a la narración. Son los interludios orquestales los que prenden en la imaginación al seguir la acción de los títeres, pero una ópera no es una fábula y los títeres no son, con todo, más que fantasmas de una realidad: el juego a que se entregan, si no fuera por la música, quedaría reducido a una ilusión creada con más o menos artificio escénico, donde éstos quiebran su tradición de acción rápida por un movimiento







lento de robots que obedecen a una música mágica.

La intervención de Don Quijote no es suficiente para crear el clímax de una tensión que se preparó. Don Quijote, en el Retablo, pasa a simbolizar más bien toda la pomposidad de su siglo, la verbosidad de aquel lenguaje, como el Trujamán dejara patente la verborrea de un pueblo hablador. Estos dos elementos, bien definidos en el curso de la obra, son debilitados por aquellos interludios formidables de la orquesta que anuncian, con perdón del paralelo, todo un mundo a lo Walt Disney, donde el beso robado por el "enamorado moro" a Melisendra procura un pasaje cromático en las maderas, y el caballo de Don Gaiferos un diminuendo que le acompaña en la lejanía.

Falla se extremó en su orquesta porque ahí estaba el secreto de su imaginación. Sabía, también, que la música popular podía hacerse exquisita y que el momento cervantino tuvo su correspondiente sonoridad, que podía explotar a través de los instrumentos elegidos, como medio ideal para acompañar la trama. Y ahí es donde Falla centra su obra. Es ahí donde no hay posibilidad de dar con el fallo, la desviación de la idea principal y encontrar siempre el trazo hecho con un golpe de genio: orquestalmente *El Retablo* aporta, como dijera Madariaga, "la segunda inmortalidad del Don Quijote".

Si los títeres, a causa de la música, se deslizan con lentitud, si la declamación del Trujamán no se presta al gran fuego escénico, si Maese Pedro se entretiene demasiado dirigiendo a sus títeres y si Don Quijote llega con su tono épico a crear el clímax ante un escenario lleno ya de figuras muertas, la música no deja jamás de enaltecer a los títeres, de sublimar el acento del Trujamán en su peroración juglaresca, de sublimar las curvas velódicas de Maese Pedro y situar el acompañamiento y el canto de Don Quijote con unos acentos dramáticos que hacía siglos ya estaban en el romancero, en la música de Victoria, en las cuerdas de aquellos vihuelistas que sabían como meter a toda una España en su breve caja de resonancia.

El Retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla resume en lo literario y en lo musical a un gran número de razas, culturas y etapas que hoy llamamos España. Tal vez como teatro sea un problema insoluble para el director de escena, el movimiento que se les imprima a los personajes no nos encanta la vista, pero ciertamente sí lo hace a los oídos, tanto con la palabra como con la música: como lo soñara aquel siglo XVII italiano coetáneo del *Don Quijote* de Cervantes.



a partir de cero

"La Isla" de Ada Abdo, "Cuando Nacio Jesús" de Juana Zúñiga y "Igual Es Igual Muerte" de Ana María Simo son 3 cuentos escritos por mujeres. Comc es lógico desconocemos la edad de sus autoras, pero ello no impide que reconozcamos, si no a un escritor consagrado, al menos buena factura, imaginación y buena dósis de ironía sin las cuales la literatura no es otra cosa que puro aburrimiento.

Podríamos comentar estos cuentos pero preferimos que el lector no se complique la vida con interpretaciones anteriores a la lectura.

De nuevo avisamos del propósito de "Lunes:" dedicar un númerc completo a "A Partir de Cero".

Ana María Simo ya ha publicado en "Lunes". En "A partir de cero", precisamente. Ella es una joven alumna de periodismo y muestra un talento precoz y seguro. Vuelve "A partir" por derecho propio, esta vez.



por ADA ABDO

LA ISLA

Ilustración de SERGIO RUIZ

Yo vivía en un estrecho país de niños tristes. No quiere decir que era un país tupido por la niebla, ni que el sol estuviera oscurecido por las nubes. Al contrario, el cielo no podía ser más azul, ni los días más brillantes. Todo invitaba a la alegría, el clima era dulce y estallaba la luz sobre los techos de las casas.

No era raro que los niños fuesen tristes, simplemente no tenían la menor idea de que uno pudiera ser de otra manera. Ni sus padres ni sus abuelos conocían aquella cosa denigrante. Rostros serios y serenos se multiplicaban a través de las generaciones.

Tampoco tenían noción de que aquello en que vivían era una isla. Curiosamente se limitaban a construir a todo lo largo, pero nunca se acercaron a las costas. No era premeditado, la tradición les había hecho levantar sus casas una al lado de la otra, sin que ni siquiera se les ocurriera prolongar sus ciudades en otra dirección. Cosa rara, cuando iban acercándose a ambos extremos de la isla, inexplicablemente se detenían.

Empezaron a construir encima de las casas ya hechas. Era gracioso y uno se hubiera reído con gusto si hubiese sido posible. Los diferentes estilos arquitectónicos lograban combinaciones fantásticas. Entre dos construcciones semicuadradas, alguien de gusto esférico definido construía una casa redonda. Así difícilmente el cuadrado o pentagonal tercer piso de un edificio hacía equilibrios sobre el circular segundo piso que a su vez se sostenía a duras penas sobre la exagerada estrechez de la planta baja.

En fin que estaba justificado plenamente que no tuvieran ganas de reírse.

Alguna que otra vez alguien, osado, se aventuraba fuera del límite imaginario y regresaba con negras historias de un monstruo azul que rugía a veces y otras lamía los pies con dulzura. Según ellos era peligroso acercarse porque el monstruo que también a veces tenía crestas blancas, podía tragárselo a uno tranquilamente.

Por eso las serias madres de los niños tristes amenazaban a éstos con el monstruo cuando ellos tenían la peregrina idea de permanecer despiertos más allá de la caída del sol.

Para poder construir de aquella manera se vieron precisados a talar los árboles, el más mínimo pedacito de tierra se hizo imprescindible. Caían bajo el hacha las hermosas caobas de troncos rectos y hojas pequeñas, se doblaban sobre la tierra que se iba volviendo gris los jagüeyes de copas desmayadas; los algarrobos de múltiples hijuelos; se resistían a morir inútilmente las ceibas poderosas, y adoptaban un aire de desprecio las salvaderas de tronco alto con sus copas recortadas por jardineros invisibles.

Construían y se multiplicaban afanosamente y cuando más distraídos estaban en su labor cayó entre ellos un fenómeno perturbador.

Algunos de los muchachos mayores recogieron en uno de los pocos bosques que aún quedaban un niño pálido y casi desnudo. Era muy diferente de ellos, contrastaba su pelo rubio con lo tostado de los isleños. Pero lo peor no era eso, aunque el niño que podía tener dieciséis años no hablaba el idioma y mostraba al principio un rostro hermético, a medida que lo iban paseando por las estrechas calles empezó a hacer unas muecas extrañas. Su cara se distorsionó, su boca se abrió a todo lo ancho hasta alcanzar las orejas, mostraba los dientes largos y refulgentes y un sonido suave y musical que cada vez era más alto y continuado, salía de su garganta.

Mientras más complicados eran los edificios que veía, más violentos eran los espasmos y ya era una franca carcajada desbordada que hacía salir las comadres a los ventanales multicolores.

Primero lo miraron con curiosidad, pero después aquella enfermedad empezó a extenderse, mucha gente aprendió a reírse, los mayores con trabajo, pero los niños adoptaron aquel extraño modo de hablar casi cantando que los hacía dar saltos y volteretas sin parar.

Ya no jugaban al ajedrez, ni limpiaban escrupulosamente los botines de sus padres. Las hachas enmohecieron, los bosquecillos ya inundaban de nuevo las ciudades. No se construía; los arquitectos empezaron a conspirar contra el gobierno y a ellos se unieron las comadres cuyos hijos se habían rebelado contra la autoridad materna y paterna.

Rápidamente el gobierno de la isla decidió tomar medidas drásticas y urgentes. Se libró una orden de detención. Dos ciudadanos guardias altos y extremadamente delgados, allí se exigía esa condición de delgadez para ser policía; de botines enfangados por cuya razón su moral andaba muy baja, detuvieron al muchacho que había propagado la epidemia.

Lo llevaron a la cárcel del pueblo más cercano. Para complacer al jefe de policía, ésta era esférica y como consecuencia las celdas también lo eran. Semejaba un hermoso globo amarillo. Con dificultad podía mantenerse de pie en ella, pero esto no desanimó al joven, que empezó de nuevo a reírse locamente. Daba saltos y hacía girar el globo-celda sobre su eje.

Se le formó un consejo de guerra. El jurado estaba compuesto por seis arquitectos de distintos tamaños, tres amas de casa cuyos hijos se había tragado el monstruo azul y tres coroneles vestidos con flamantes uniformes, pero con los botines lamentablemente sucios. Así que era un jurado honesto e

imparcial. El veredicto fue instantáneo. Muerte por fusilamiento. El reo ni afirmó ni negó nada, sólo atinaba a sonreír en su idioma.

Los arquitectos hicieron brindis y trazaron locos planes para nuevas ciudades aéreas, ya que aunque la epidemia había detenido las construcciones, los ciudadanos en cambio se multiplicaban con mayor rapidez. Al mismo tiempo el gobierno dictó una ley prohibiendo la risa y hasta la sonrisa. Aquel que osara transgredir la orden sería condenado a muerte.

Pero el mal no se detuvo. Ahora la gente se reía en sus casas, cerraban cuidadosamente las puertas y ventanas y allí se desahogaban en risas incontenibles.

Muchas casas cuyas paredes no lograron contener las carcajadas fueron demolidas y sus habitantes fusilados.

El problema surgió cuando hubo que derribar segundos pisos. Desmontar el tercero traía aparejada una serie de escandalosas discusiones con los propietarios y ni se diga cuando era una planta baja. Enormes grúas sostenían a veces siete pisos poligonales en el aire, balanceándose aterradoramente, con montones de cabecitas ofendidas asomándose a las ventanas, mientras abajo brigadas de policías clavaban sus picos en la casa cimiento.

Lo peor fueron las conspiraciones. En cada rincón se gestaba una. La gente quiso defender su derecho a reírse cuando le viniera en ganas. Los arquitectos se desesperaron, cada día había que destruir más casas. Se llegaba a echar abajo edificios completos. Hasta que al fin la presión de las carcajadas públicas hizo caer al gobierno. Ya todos habían aprendido a reír. Los policías, las comadres, los fusilados, los enterrados vivos y hasta los mismísimos arquitectos.

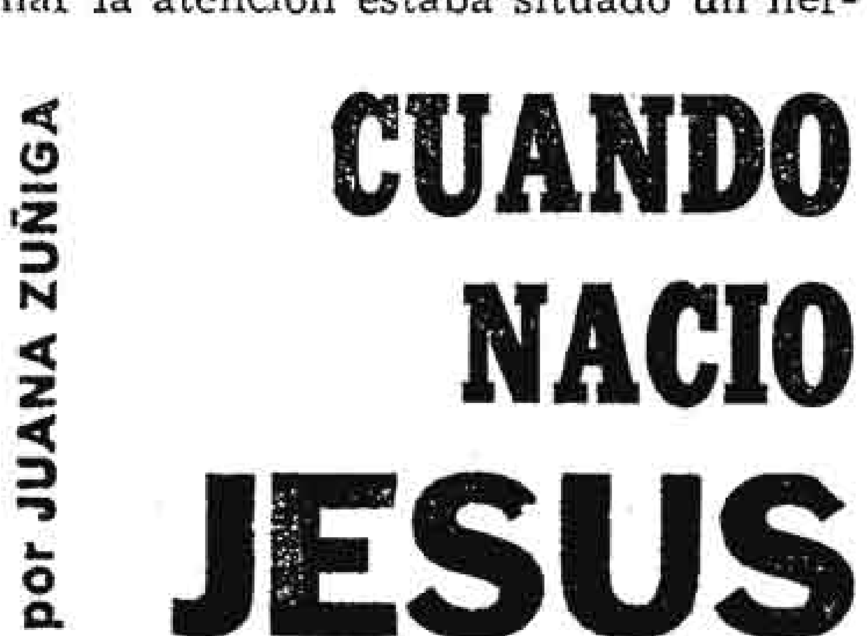
Pero ya era tarde, el exceso de peso sobre el centro de la isla la había resentido por su base. Empezó a hundirse con lenta ceremonia. Desesperadamente trataron de nuevo los arquiectos de evitar el desastre. Incluso se lanzó un cable a la cola del cometa Halley que pasó por allí en aquellos días. Fue inúti. Como nunca se acercaron al mar no se les ocurrió que podían navegar. Solamente algunos tuvieron la brillante idea de escapar en globos inflados con gas.

Azules, amarillos, violetas, cientos de globos giraban en el espacio.

Abatido y lloroso pude ver desde mi globo triangular, cómo el monstruo azul de mis sueños infantiles devoraba goloso la verde isla riente.



Ilustración de TONY EVORA



CUANDO NACIO JESUS

por JUANA ZUÑIGA

Era a finales de año. El día se presentaba claro y brillante. En aquel lugar apartado de los E.U. reinaba una gran excitación. Una docena de hombres uniformados iban de un lado a otro, dando órdenes. En el centro de este foco de actividad, como deseoso de llamar la atención estaba situado un hermoso proyectil atómico, de líneas estilizadas portador de un nuevo satélite, capaz de captar las ondas hertzianas de los marcianos.

De pronto se hizo el silencio. Un anciano encorvado, vestido modestamente, y con grandes anteojos de aumento, se acercó a los controles, apretó un botón, y, cosa increíble, el cohete, haciendo un ruido ensordecedor y expulsando humo y llamas, ascendió rápidamente, hasta perderse en la estratósfera. Varias personas estrecharon la mano del viejito, que excusándose, se alejó del lugar.

. . . .

A varios años —luz de distancia del planeta Tierra, dos individuos conversaban.

—¿Vaya, qué te parece, Ken? Los yanquis lograron esta vez su objetivo. Ya quieren saber hasta qué programa oímos por el radio-comunicador.

¡Es el colmo!

—Tienes razón, Pero, si no les ponemos coto a tiempo, van a invadirnos. Y pensar que no se dará la guerra terrestre.

—Bah, es que tanto unos como otros tienen miedo. Y pensar que yo simpatizaba con los yanquis...

—Sí... Porque los rojos no fallan ni un simple cohete, mientras los yanquis no ponen una... Oye Pero, por qué no reunimos al Consejo de Seguridad, y le pedimos acabar de una vez con la amenaza de la Tierra, destruyéndola?

—Tienes razón. Así se acabarían tantas ambiciones, y tantos deseos de dominar el Universo... Avisa al Consejo.

. . . .

Flash! Flash.. ! Ultimo minuto ..! Una enorme bola candente se dirige a la Tierra... Los sabios no pueden explicarse este fenómeno...

Se opina que sea un meteoro que pasa cerca de nuestro planeta...

Seguiremos informando...

Fume cigarrillos "Cabeza"... Que son rosados porque tienen fresa... Señoras y señores: Se encuentra en nuestros estudios el Profesor Rank, eminente sabio y astrónomo, que va a hacer unas declaraciones importantes con motivo de la bola de fuego que se acerca por momentos a la Tierra...

—Señores... La masa ígnea que se aproxima se trata de un desprendimiento de la masa solar, que inexplicablemente se acerca a nuestra órbita, según nuestros cálculos, mañana estará en el área de gravedad de la Tierra, y esta lo atraerá, provocando la destrucción de la Tierra y la muerte de todos sus..

—Apaga eso, pronto!

—Mamá, mamá, qué te pasa?

—Se acaba el mundo mañana! Oíste? Se acaba el mundo!

La vieja salió como enloquecida a la calle, y se perdió en la esquina corriendo y gritando desaforadamente...

Ya casi era de noche... Los noticieros se sucedían, unos tras otros, dando noticias alarmantes. Hacía un calor insoportable, en pleno invierno, y la lucecita, que graciosamente alumbraba los rascacielos, iba cobrando tamaño; las iglesias tocaban sus campanas, llamando fieles al arrepentimiento.

. . . .

—Elena, amor mío, dónde estas?

—Aquí estoy, Carlos, qué hay de nuevo? Por qué estas tan excitado?

—Es terrible, Elena, mañana se acaba el mundo.. Qué será de mi...? de ti...? De nosotros?

—Pues, morirnos como los demás. No crees?

—Pero Elena, cómo puede ser así? No comprendes .. Morir... tan jóvenes, con las ansias de vivir que tengo, de casarme contigo... de estar juntos... de... tener hijos... Elena, si mañana moriremos, por qué no ser felices hoy?...

. . . .

—Nosotros, los negros del Sur, nos habíamos reunido con anterioridad para acordar la forma de comportarnos con los blancos... Habíamos decidido hacer una manifestación pacífica por las calles de la ciudad, en protesta a los malos tratos. Pero, compañeros, si es cierto, como afirman los astronomos, que mañana se acaba el mundo, esa manifestación no resolvería nada.

Por qué no hacer ahora lo que ellos hacían con nosotros? Ya está bueno de aguantar golpes y bajar la cabeza cuando pasa un blanco.

¿Están dispuestos a secundarme? Esta es nuestra oportunidad.

. . . .

Mientras, en una pequeña islita tropical, en una casita del INAV, rodeada de árboles frutales, una mujer espera la llegada de su primer hijo.

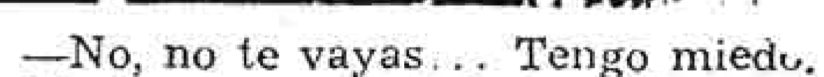
—José, adónde vas? No me dejes sola ahora, que ya me empezaron los dolores...

—No te apures, María, que voy a buscar al médico.

—No, no te vayas... Tengo miedo.

El hombre se quitó el sombrero y se acercó a la cama donde yacía su mujer. Le tomó suavemente una mano.

—Vamos, mujer, tienes que ser fuerte. Ahora voy a buscar al médico. Tú verás que con el Yipi no tardo nada. No tengas miedo.



La muchacha, muy joven y bonita lo miró. Carlos, junto a ella, insistía.

—Dime que sí, Elena. Qué importancia tiene ahora? Disfrutemos del tiempo que nos queda. Mañana... la muerte...

Ella se levantó resuelta:

—No, Carlos, y te pido que si vas a continuar hablándome en esa forma, salgas de mi casa inmediatamente.

El hombre bajó la cabeza.

—Perdóname —dijo tan solo.

. . . .

—Todo el que esté dispuesto a cobrarse las humillaciones de los blancos, que se ponga de pie.

—¡Un momento! —Un negro alto y corpulento se acercó a la tribuna— No estoy de acuerdo con eso que ha dicho el compañero. Nosotros, que siempre hemos condenado los abusos de los blancos no podemos ser como ellos.

Si mañana se acaba el mundo, que la justicia de Dios se encargue de castigarlos como se merecen...

Una cerrada ovación apagó sus palabras finales.

. . . .

—Qué pasa, Per? No puedo dominar el aerolito que lanzamos hacia la Tierra, mira si hay alguna deficiencia en los controles.

—No, los controles están perfectos, pero el aerolito esta regresando.

—Ah, ese es Dios, se nos olvidó preguntarle si El estaba de acuerdo.

—Parece que no.

—Qué remedio. Mientras El sea el que mande...

—Entonces vamos a pedirle una audiencia para que impida los vuelos sobre nuestro territorio.

—Eso haremos. Ahora prepara el extintor, que el aerolito ya se acerca.

Y ambos se alejaron sobre sus quince patas.

. . . .

Cuando llegó el médico en el Jeep, ya la criatura había nacido ..

Era un niño fuerte y hermoso.

El padre se acercó al lecho y lo miró largo rato. Luego le acarició el cabello a la mujer, con ternura infinita.

—Qué lindo, María. Tiene el pelito negro, como tú...

—Y mira, nació con los ojos abiertos.

—Qué nombre le ponemos?

—Fíjate que día es hoy. 25 de diciembre.

—Le pondremos Jesús...

El niño sonreía...



El radio seguía sonando.

Mentiras tuyas ...

Aquel radio sonaba a lata, vaya, si lo sabría ella. Ya no sabía qué hacer con el dichoso radio, siempre en casa del mecánico. *Mentiras tuyas... mentiras tuyas.* Mi madre, ¿es que este hombre no se cansa de cantar? Se rió. Qué boba, si eso es un disco. María Rosa se bajó de la silla. Ahora el locutor recitaba los comerciales. No cambiaban aquellos comerciales nunca, pensó, recordaba haberlos oído siempre. La silla estaba sucia, con la marca de sus zapatos y María Rosa la limpió mecánicamente. Déjame quitar la mesa. Comenzó a quitar los platos sucios y los fue apilando en el fregadero de la cocina. "Hoy no los lavo".

Se sorprendió al no oir su voz. Ronca. Ya me lo había dicho la vieja, "María Rosa, no cojas aire que te resfrías, hija... Ella siempre se preocupa tanto por mí. No, ella sabía que no era sólo preocupación: era persecución, acoso, egoísmo por parte de su madre. Terminó de apilar los platos en el fregadero. Ya no se oía el radio, tendría que darle un golpe para que echara a andar otra vez. Entró en el comedor y subió el volumen.

Así, alta, la voz del locutor recordaba la de Emilio. Pensó en Emilio. Emilio es mi novio. Trató de convencerse: Nos hubiéramos casado. No sintió nada. Ya no sentía nada, por nadie. Los viejos habían salido, y Emilio tampoco vendría. Era mejor, así estaría sola. Estaba muy cansada, por dentro. Se imaginó que luciría como una viejecita, si el cansancio se pudiera ver. Una viejecita derrotada. Recorrió los cuartos y entró en la sala. Se asomó por la ventana. El radio está muy alto. Qué dirán las Fraga. Se sorprendió al pensar eso. Recordó. Siempre decía lo mismo. Qué dirían las Fraga, qué dirían las Martínez, qué dirían los Santos. ¡Qué dirán las Fraga! ¿Quiénes eran las Fraga? Se sintió cansada de nuevo. Miró por la ventana. Allí estaban las Fraga sentadas en el portal. Todas las noches lo hacen. También el locutor hace lo mismo. Y ella, también. Se apartó de la ventana y se miró en el espejo que colgaba de la pared. Aquel espejo estaba roto. Habría que cambiarlo. Sabía que no podría hacerlo: era un recuerdo familiar, como todo lo demás. Se miró. "Creo que tengo una cana", y se volvió a mirar. Miró el almanaque que colgaba frente al espejo. ¿Qué día era? Cualquiera. Todos son iguales. Rió. Hoy, ayer. Mañana, mañana no será igual. ¿Qué haré ahora? Sabía que la pregunta era inútil. Ella, María Rosa Bermúdez haría lo mismo de siempre. Todos lo hacían allí. No iría al cine del pueblo. Total, la película mejicana esa ya la he visto dos veces. Pensó que podría sentarse con las Fraga en el portal. Hablar, puedo hablar.

Sabía que no era cierto. Podría criticar con las Fraga, podría chismear con las Fraga, con los Santos y con los Pérez. Pero no hablar. Ellos no sabían hablar más que de sí mismos, de sus vidas grises, y lo hacían complacidos, con orgullo.

Recordó el radio. Todavía encendido, voy a gastar mucha corriente. Iba a apagarlo y a apagar las luces. No lo hizo. Pensó cómo sería todo si se casara con Emilio. Supo que todo sería igual que ahora, o peor. Ella sería una esposa gorda, fiel y conforme. Se sintió más cansada. Miró el reloj. Ya eran las ocho de la noche. Dentro de media hora se acostarían las Fraga, y todos los demás. Pensó que podría ir a ver las vidrieras con cualquier vecina. No lo haría. Esas vidrieras son siempre iguales. Montones de ropa, una sobre otra, monótonos montones de ropa. Siempre iguales. Las vidrieras, el cine, el locutor, el pueblo, la gente y ella misma. El radio seguía sonando alto, con una música estridente. Las ocho y media. Las Fraga entraban en la casa, las puertas se cerraban. Comenzó a cerrar la ventana. Estaba cansada de todo, de ella, estaba cansada de estar siempre cansada. Todo podría cambiar. Debe cambiar. Abrió la ventana. Todo podría no ser igual. Abrió también la puerta. Encendió las luces de la sala. La corriente. Entró en los cuartos y encendió las luces. No importaba la corriente. Se dio cuenta que nunca abrían todas las luces al mismo tiempo. Su madre decía que la corriente era cara. Entró en el comedor. Debería bajar la radio, era tarde. Supo que no lo haría. Subió la radio. Cambió el dial y oyó la misma voz de antes *Mentiras tuyas... mentiras tuyas... mentiras tuyas...* Igual siempre. Rió. Mentiras tuyas... mentiras tuyas. Igual, igual, igual. Estaba derrotada.

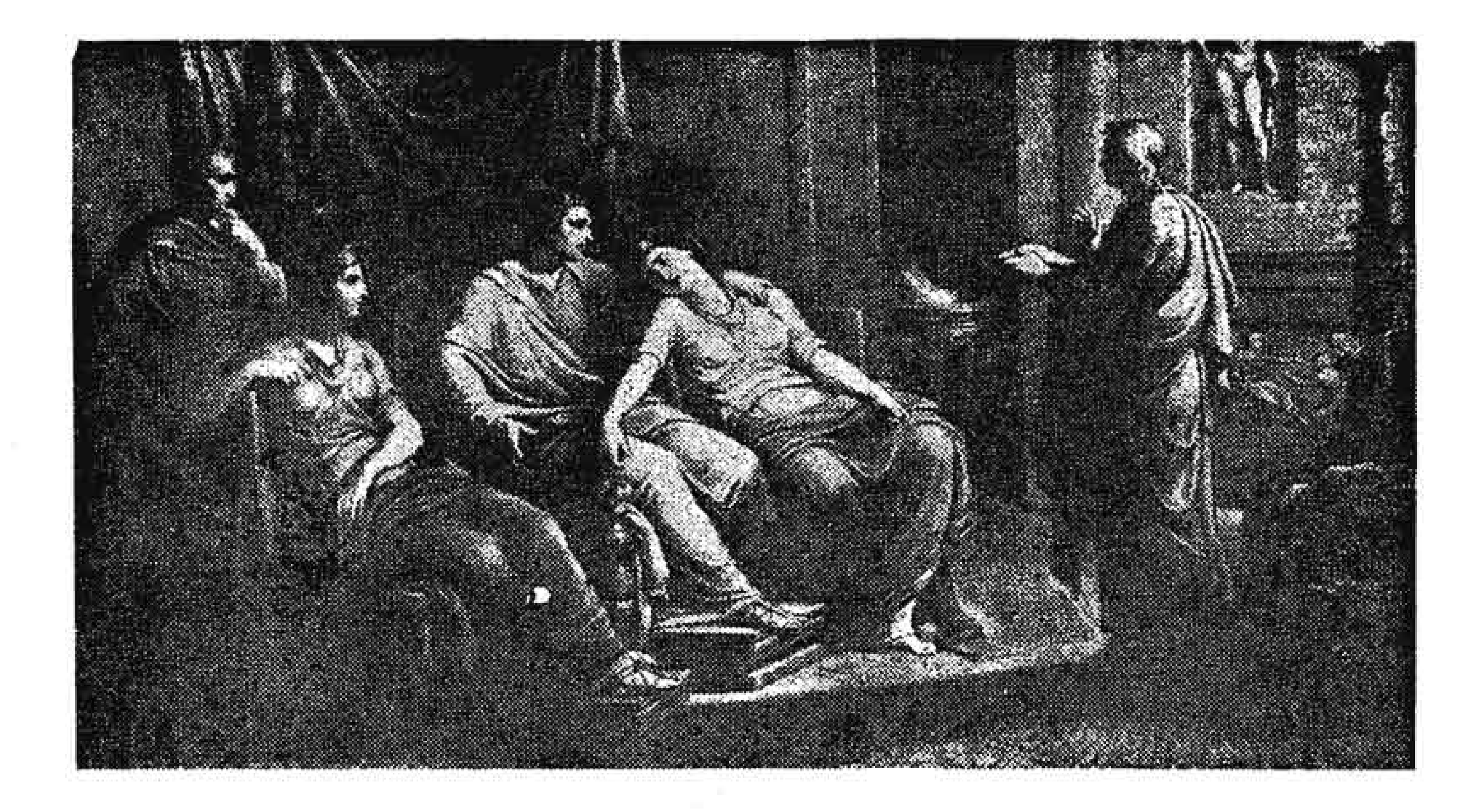
Igual, murmuró. Se subió a la silla. Igual, siempre igual. Saltó de la silla. Se balanceó de la cuerda. *Mentiras tuyas... mentiras tuyas...* Las luces estaban encendidas en toda la casa.

Ilustración de ANTONIA EIRIZ

por ANA MARIA SIMO



LA MUERTE DE VIRGILIO



por HERMANN BROCH

Traducción de Calvert Casey

Virgilio, el poeta romano, muere en Brindisi. Italia, el 21 de septiembre del año 19, A.C., al regreso de un viaje a Grecia donde contrae el paludismo. Decepcionado por su época, quiere destruir en sus últimas horas el manuscrito de "La Eneida". La flota romana entra en Brindisi. El poeta ya moribundo se encuentra a bordo de una de las galeras. A través de las calles miserables es llevado al palacio del emperador Augusto, donde luchará una noche y un día con la muerte.

El poeta recibe a sus amigos, al emperador, que quieren salvar "La Eneida". En la obra de Broch se destaca la lucha de Augusto, un gobernante virtuoso, por salvar una obra de arte para la posteridad, para la cultura y para el pueblo. Augusto logró lo que se proponía, acatando la voluntad de Virgilio de que no se fragmentaran los cantos y su prohibición de añadir ni suprimir una sola palabra.

...Sólo aquel que gracias a su conocimiento de la muerte ha adquirido conciencia del infinito, es capaz de conservar la creación, cada individualidad en el interior de la creación, tanto como la creación dentro de cada individualidad. La individualidad en sí no se deja apresar, sólo en sus relaciones, en la ley de sus relaciones puede conservársela y es el infinito lo que mantiene todas las relaciones dentro de la existencia, lo que mantiene la ley y la forma de la ley, es decir, el propio destino, el infinito eternamente oculto, y que es no obstante el alma humana...

Augusto permanecía sentado, inmutable; hacía rodar entre sus dedos la hoja de laurel y parecía esperar una aprobación o por lo menos un réplica.

"Has hablado, Augusto, de lo esencial... tú no serías tú mismo si ignoraras que no es posible, ni permitido, considerar en nada la vida y la muerte, si ignoraras que el conocimiento es justamente lo opuesto de lo que has querido decir... en verdad, sólo quien conoce la muerte conoce también la vida."

Una sonrisa un poco ausente reveló un asentimiento indiferente y ocasional: "Quizás sea así...".

—Ciertamente que es así, y es a la luz de la plenitud de los sentidos revelada por la muerte que aparece el sentido inmenso de la vida.

—¿Es así que debemos comprender el sentido de tu poesía? ¿es ése el sentido que tú te has fijado?

—En la medida en que lo que yo he hecho ha sido poesía auténtica ese es el sentido que me fijé, pues es el objetivo de toda poesía auténtica. Si no fuera así, si no fuera una vocación irresistible, una obligación irresistible avanzar hacia la muerte a tientas, tocando todos los pensamientos, todas las imágenes que se nos presentan, si no existiera esta enorme obligación de acercarse a la muerte, no habría poetas trágicos, no existiría Esquilo.

—El pueblo podría tener otras opiniones sobre la poesía. Busca en ella la belleza, busca la sabiduría.

—Eso es lo accesorio, lo accesorio que cuesta pocos esfuerzos, que tiene casi un precio vil. Además, el pueblo puede imaginarse que no busca más que eso, pero tiene un sentimiento de los fines últimos, del objetivo verdadero, pues es en ellos justamente donde reside lo esencial, y nada se esconde en ellos que no sea la finalidad de la propia vida.

—Y ese objetivo, ¿no lo has alcanzado?

—No lo he alcanzado.

Pasándose la mano por la frente y por los cabellos como si, acabado de despertar, necesitara reunir sus pensamientos, Augusto continuó: "Conozco *La Eneida* y no debes representarla como no es, todas las metáforas de la muerte están contenidas en ella, y además tú has seguido la muerte hasta las sombras de los infiernos."

Nunca este hombre sería capaz de darse cuenta que el sacrificio del poema era una necesidad ineluctable, tampoco notaba el oscurecimiento del sol ni la oscilación de la tierra; recordando el imperio de Poseidón, no sospechaba nada del incendio catastrófico de la tierra, que se manifestaba en todas las cosas de una manera sin embargo clara; nada del derrumbe inminente de la creación, y nunca aceptaría que un sacrificio —y no solamente de *La Eneida*—, tuviera que llevarse a cabo para que el sol y los astros no se detuvieran en su curso y no sobreviniera un oscurecimiento, para que la creación subsistiera y para que la muerte se metamorfoseara en renacimiento, en creación resucitada.

Eneas, persiguiendo la muerte hasta las sombras de los Infiernos, y de regreso con las manos vacías no era más que una vana alegoría, enferma, sin verdad, sin la verdad de lo real aunque su empresa apenas fuera menos estéril que la del desdichado Orfeo, aunque él no descendiera como Orfeo, en busca de la bien amada, sino del gran ancestro, fundador de la ley. No, sus fuerzas habían sido insuficientes para hacer que se hundiera mucho más aún, y ahora había que consumar el sacrificio; ahora él y su poema tenían que alcanzar la nada para que la realidad de la muerte apareciera, quebrando la vana alegoría.

"Yo no he hecho, Augusto, más que circunscribir la muerte con alegorías; pero la muerte es más astuta que los símbolos de la poesía, y se les escapa... la alegoría no es el conocimiento, no; la alegoría sigue al conocimiento y con frecuencia la precede, como un presentimiento inadmisible e incompleto, llevado solamente por las palabras, y entonces la alegoría en vez de reposar en el conocimiento se coloca delante de él, recubriéndola como una pantalla opaca..."

—Me parece que la alegoría es valiosa para toda clase de arte, e igualmente para el arte de Esquilo; todo arte es simbólico...

Esta era, sin duda, una objeción justificada: "No tenemos otro medio para expre-

sarnos, el arte no cuenta más que con la alegoría".

—¿Y tú decías que la muerte escapaba a la alegoría?

—¿Y cómo podría no hacerlo?... todo lenguaje es alegórico, todo arte lo es, y hasta la acción es alegoría... alegoría conocedora, o que debe o quiere conocer...

—Se comprende entonces que esto deba también aplicarse a mí, como también a Esquilo, dijo Augusto sonriendo. Ahí estamos de acuerdo. Reinar es un arte, el arte del romano.

No era fácil descubrir el sentido de las argucias de Augusto; verlo sentado ante el lecho era más comprensible que el sentido de lo que hablaba, y cuando hacía alusión en sus palabras al Estado, que él había creado y que gobernaba con gran virtud, ¿dónde estaba su realidad? "Tu obra, Augusto... sí, ciertamente, es una alegoría, es el Estado... es el símbolo del espíritu romano.

—Y en la multitud de todos esos símbolos, en la multitud de todas esas alegorías que constituyen nuestra vida, las que tú has creado ¿son tan malas que deban ser destruídas? ¿No habrás logrado lo que te proponías gracias a ellas? Yo exijo que lo que yo he creado subsista, permanezca... y en eso también quiero parecerme a Esquilo, que no destruyó su obra de ninguna manera... ¿Consistirá tu ambición en ser un caso excepcional? ¿O aún no has ganado suficiente gloria y quieres unir tu nombre al de Heróstrato?

César estaba ávido de gloria, siempre hablaba de gloria, aspiraba a ella como buen romano, y por ello no podría decírsele, a él menos que a Lucio, claro está, que la gloria misma, si sobrevive a la muerte nunca llega a abolirla, que el camino de la gloria es un camino terrenal, un camino de aquí abajo y sin conocimiento, un camino de ilusión, de regreso y de embriaguez, un camino de maldición. "La gloria es un presente de los dioses, pero no el objeto de la poesía; sólo los malos poetas la consideran como un fin".

—Tú no eres de esos ciertamente... ¿por qué entonces han de ser precisamente tus símbolos los que no deban subsistir? Tus poemas se comparan con los cantos de Homero, y sería ridículo pretender que tus imágenes ceden en fuerza a las de Esquilo. Tú, por el contrario, pretendes no haber hecho más que recubrir el conocimiento en vez de descubrirlo, y por eso no haberte acercado a él. En ese caso, habría que decir lo mismo de la obra de Esquilo."

Era la impaciencia lo que empujaba a Augusto a esta perseverancia insistente, casi importuna, pero era imposible darle la respuesta clara que él esperaba: "En Esquilo, el conocimiento siempre precedió la poesía, desde el origen, mientras que yo he querido buscarlo por medio de la poesía... nacidos del trasfondo de la conciencia, estos símbolos tienen un sentido tanto interno como externo; por tanto, como todas las imágenes del gran arte griego, se han convertido en verdad perdurable.

—Tú gozarás la misma gloria.

—No... las imágenes que vienen únicamente del exterior, son prisioneras de la tierra, y son necesariamente inferiores a la imagen original; son incapaces de llegar al conocimiento, incapaces de llegar a la verdad, no tienen a la vez un sentido interno y externo, sólo se quedan en la superficie... he ahí mi caso.

—Virgilio." César se había levantado de un movimiento muy vivo, y había adquirido nuevamente su apariencia juvenil. "Comienzas a repetirte, aunque sea con palabras nuevas y encantadoras. Pero, para repetirme también, no puedo menos que concluir que las objeciones oscuras que tú formulas contra tu obra y que definiste una vez diciendo que fracasaste en tu finalidad, otra diciendo que fracasaste en la adquisición del conocimiento, no se refieren en el fondo más que a deficiencias formales de representación. Nadie más que tú es capaz de conocerlas, nadie mejor que tú es capaz de sentir que tus imágenes son inadecuadas, y las dudas que atormentan a un artista, las dudas referentes al éxito de su obra, dudas que han degenerado en ti en obsesión, quizás porque tú eres el más grande de los poetas.

—No es exacto lo que dices, Augusto.

—¿Y entonces?

—Estás de prisa. Sería inoportuno retenerte con discusiones de más aliento, que serían necesarias para probarte que *La Eneida* no justifica su existencia, aunque posea todas las cualidades de una obra de arte plenamente valiosa.

—Estás jugando con palabras, Virgilio, y si nunca te has detenido en la superficie de las cosas, lo estás haciendo ahora.

—¡Créeme tú, entonces, Octavio".(1)

—Es sólo un comentario de *La Eneida* lo que tú deseas hacer.

—Que pudiera titularse así.

—Un comentario de su propia obra, por Virgilio. ¡Quién se perdería eso! Pero no tenemos derecho a excluir a Mecenas, que se interesa vivamente en cuestiones como ésa. Nos explicarás todo eso en Roma, y pediremos un escriba para que deje constancia de tu discurso.

—¿En Roma...? "Hubiera sido extraño que Virgilio no quisiera ver a Roma una vez más. ¿Pero dónde estaba Roma? ¿Dónde se encontraba él mismo? ¿Dónde estaba acostado? ¿Era un Brindisium? ¿Dónde estaban las calles de la ciudad? ¿No corrían a través del país, procedentes de ninguna parte, mezcladas entre sí, y en todos sentidos, mezclándose con las calles de Roma, de Atenas y de todas las demás ciudades de la tierra? Puerta, ventana, muros, todo cambiaba de posición, todo era presa de un cambio perpetuo, la perspectiva de la ventana y la salida de la puerta conducía a lo incierto, y la tierra sin sombra no era más que un solo paisaje, un solo paisaje urbano, cuyos puntos cardinales eran indeterminables; nadie sabía dónde estaba el oriente.

"Ciertamente, Virgilio, Roma nos espera, dijo César; para mí será ya hora de ponerme en camino, y en unos cuantos días te reunirás conmigo, lleno de confianza y de salud... pero hasta entonces debes preocuparte no sólo de tu salud, sino también de tu manuscrito: nada debe ocurrirles, ni a ti ni a él, los dos son necesarios, y te será fácil prometérmelo, puesto que soy yo quien te lo pido. Tú respondes por ti y por el manuscrito... ¿Dónde lo has guardado? Sin duda ahí dentro". Y como incidentalmente, pero en realidad con una intención consciente, Augusto, listo para partir, señaló hacia el cofre del manuscrito.

¡Ah, qué hábil extorsión que no dejaba ya la posibilidad de escoger! ¿"Debo prometerte eso?

—Hay varias partes del poema de las que no poseemos aún copia alguna... Es necesario que yo conserve tu poema y es necesario que yo te preserve de los planes inconsiderados que tienes en la mente. Posible es que con tu comentario logres convencerme, convencernos a todos de la justeza de tus intenciones, pero hay que apresurarse lentamente, y queremos antes que nada escucharlo. Si tú sientes que tu voluntad no es lo bastante firme para darme la promesa que quiero, estoy dispuesto a llevarme el cofre y a garantizar su vigilancia extrema, para que lo encuentres a tu llegada.

—Octavio, no puedo abandonar el manuscrito.

—Sufro de verte en tal abatimiento, pero te aseguro que no se trata más que de una ilusión tuya. No hay apenas motivo para que estés abatido, ningún motivo para que pueda llevarte a destruir tu obra..." Ahora el emperador estaba de pie, ante su lecho, y lo exhortaba dulcemente.

"Me muero, Octavio, y no sé nada de la muerte".

Oía de lejos la voz de Plotia: "Al que está solo le está vedada la muerte, el conocimiento de la muerte sólo se da en la unión de dos seres".

La mano de Augusto se extendió y tomó la suya: "Esos son pensamientos perturbadores e inútiles, Virgilio".

—Pero no se dejan ahuyentar, y yo no tengo derecho a ahuyentarlos.

—Aún tienes mucho tiempo ante tí para dejar que aumente tu conocimiento de la muerte..."

Muchas cosas fluctuaban alrededor de los dos hombres, muchas cosas se transmutaban unas en las otras, los cinco dedos de la mano de Augusto estaban en su mano, el yo se inclinaba hacia el otro yo, y no era sin embargo la mano de Plotia; no hay ante la muerte ni lo dilatado ni lo breve, no hay más que el último instante, y si trae consigo la intuición deberá durar mucho más tiempo que toda la vida anterior, y Plotia dijo: "Nuestra comunión no está limitada por el tiempo.

—El poema...

Sí, Virgilio, el poema". De nuevo la dulce exhortación.

"Es preciso que yo llegue al conocimiento... el poema me lo oculta, me pone un obstáculo".

Augusto retiró su mano, su fisonomía se endureció: "Eso no tiene una importancia esencial".

De la presión de la mano nada quedaba; sólo el anillo volvía a hacérsele sensible, tan sensible como la fiebre quemante, y las palabras de César se hacían incomprensibles a fuerza de alejarse: "Tú mismo hablabas de lo que es esencial, Augusto... es la muerte... es el conocimiento de la muerte.

—Todo eso importa poco frente al deber... aún si, como lo deseas, has circunscrito la muerte con alegorías...

Las cosas se escapaban como con alas, había que atraerlas una vez más. ¡Ah!, fijar la vida para encontrar en ella el símbolo de la muerte...

—Lo quiero, sí, lo quiero... nadie pregunta al legionario en la batalla si ha hallado o no el símbolo de su muerte, o la conciencia de su muerte: cuando la flecha lo toca, tiene que morir. Sin consideración a su conciencia ni a su ignorancia, tiene que cumplir con su deber..., que los dioses te preserven de la muerte, Virgilio, y te preservarán, pero no quiero sufrir que la pongas en juego, como en una partida de azar, pues la muerte, como la conciencia o la ignorancia que tengas de ella, no tiene la menor relación con tus deberes para la comunidad. Si no cambias tu plan, casi me vas a obligar a proteger tu obra contra ti".

César estaba impaciente o irritado: quería un sí o un no. "El conocimiento no es asunto privado del individuo, César, es asunto de la comunidad".

Su conocimiento no había alcanzado profundidad alguna, seguía amarrado a la superficie, a la superficie pedregosa; y su conocimiento de la muerte no iba más allá de lo terrestre, sólo conocía el esqueleto terrestre y mineral de la muerte, no sabía, pues, nada, era indigencia miserable, incapaz de ser socorrida, incapaz de aportar ningún socorro. Pero no podía insultar a César con semejantes argumentos; en su cólera incomprensible los hubiera rechazado inmediatamente.

"Así pues, ¿quieres hacerte útil a la comunidad destruyendo tu obra? ¿Hablas en serio? ¿Y tu deber, qué has hecho de él? ¿Qué has hecho de la conciencia de tu deber? Te ruego, te suplico que no recomencemos esta esgrima verbal.

Pero algo en los ojos del hombre irritado revelaba que no tomaba su cólera en serio, que su benevolencia subsistía como hasta un momento antes; si esa benevolencia podía volver a manifestarse, todo podía salvarse aún: "No me sustraigo a ningún deber ni a ninguna responsabilidad, Augusto, tú lo sabes, pero no seré verdaderamente capaz de servir a la humanidad ni al Estado hasta que no haya progresado verdaderamente en el camino del conocimiento, porque lo que está en juego es el deber de ayudar, y es imposible cumplirlo sin el conocimiento".

La cólera de César se apaciguó: "Entonces, por el momento vamos a conservar cuidadosamente *La Eneida*, considerándola como un conocimiento provisional. Si no la consideramos como un símbolo de la muerte, puesto que tú le niegas esa calidad, considerémosla como un símbolo del espíritu romano, cuya propiedad le pertenece tanto más cuanto que con tus alegorías que tú llamas inexactas, has sido y seguirás siendo siempre el mejor auxiliar de tu pueblo.

(1) Octavio fue el primer emperador romano y se hizo llamar César Augusto. Cuando Virgilio lo llama Octavio, está apelando al hombre; cuando lo trata de César o de Augusto, está hablando al emperador.



la esquiva gloria de HERMANN BROCH

por FRANCOIS ERVAL

En el momento de su desaparición, la monarquía de los Habsburgo legó al mundo, a manera de regalo de despedida, tres novelistas: Franz Kafka, Robert Musil y Hermann Broch. Pocos escritores han sabido prever y expresar la crisis del mundo moderno mejor que ese pequeño burgués de Praga, este aristócrata austríaco y ese gran industrial de Viena. Puede ser que el clima de Austria-Hungría los haya preparado para el rol de videntes: situada en la encrucijada de Oriente y Occidente, desgarrada por los nacionalismos y el cosmopolitismo, la monarquía bicéfala fue la primera en vivir ciertos problemas que todavía no hemos resuelto. Sus dirigentes políticos habían fracasado, pero esos intelectuales que habían vivido, meditado y escrito en la sombra, supieron dar el testimonio de su época —y de la nuestra.

De esos tres novelistas, Hermann Broch es el menos conocido en Francia. Su libro "El Tentador", que publicó este año la editorial Gallimard, es, sin embargo, su tercera gran novela presentada al público francés, pero su autor está todavía lejos de haber conquistado la audiencia de Kafka o siquiera la de Musil.

Musil nació en 1880, Kafka en 1883, Broch en 1886. Son, pues, de la misma generación, pero su destino literario fue muy diferente. Los tres pertenecen, no obstante, a esta categoría de escritores modernos cuyos medios de expresión no les han sido dados de una vez por todas. Musil debutó a comienzos de siglo antes de hundirse en un silencio casi ininterrumpido de treinta años, durante los cuales se dedicó exclusivamente a escribir "El hombre sin cualidades", novela que quedó, evidentemente, inacabada. Kafka publicó poco mientras vivió y se conocen sus grandes novelas —igualmente inacabadas— por Max Brod, su ejecutor testamental, que las publicó a pesar de la prohibición formal del autor. Tal vez Broch fue más feliz con sus obras, pero él tampoco pudo terminar "El Tentador".

"LOS SONAMBULOS"

Al contrario de Kafka y de Musil, Broch llegó tarde a la literatura. hijo de un rico industrial, se hizo cargo de las fábricas del padre, que dirigió hasta 1927, habiéndolas agrandado y desarrollado, según dicen. A los cuarenta años, Broch, que desde hacia cierto tiempo escribía poemas —sin publicarlos, naturalmente— resolvió retirarse de los negocios y dedicarse exclusivamente a la literatura. Debido a su bastante rara modestia, no se creyó autorizado a escribir en seguida. Comenzó por inscribirse en la universidad de Viena, donde asistió a los cursos de literatura y, sobre todo, de Filosofía. Profundamente insatisfecho por la enseñanza filosófica que se le dispensaba —era la escuela neorealista y logística la que reinaba en Viena en aquel tiempo— Broch comenzó a escribir estudios filósoficos dedicados a la teoría del valor, para liberarse de sus maestros, más tarde incorporó aquellos estudios a su primera novela, "LOS SONAMBULOS".

La publicación de esta trilogía entre 1929 y 1931 (en momentos en que Musil publica los dos primeros tomos de "El hombre sin cualidades") dio a Broch la celebridad. En ella narra la disolución de la sociedad moderna entre 1888 y 1918, aplicando a esa descripción una nueva técnica novelística.

La primera parte se desarrolla en los últimos años del siglo XIX y está narrada en un estilo clásico; la segunda se sitúa poco tiempo antes de la guerra mundial y relata los hechos con un tono distante y —la palabra ya era empleada en aquella época— "objetivo". En fin, la última parte, destinada a mostrar la disolución de los valores en el mundo moderno, está profundamente marcada por la influencia de James Joyce, a quien Broch había dedicado un estudio que aún hoy sigue siendo uno de los más reveladores que se hayan escrito sobre el autor de "ULISES".

PRISIONEROS DE HITLER

Este tercer tomo de la trilogía de Hermann Broch resume su actitud frente al mundo moderno. El autor comprueba que el hombre de hoy carece de eje, que ha perdido el centro de su existencia: no hay duda que Broch, como tantos otros escritores alemanes, lamenta la desaparición del Universo integrado de la edad media. La pérdida de la fe ha sido reemplazada por un nuevo conocimiento científico; sin embargo, este pensamiento no ha llegado a dar al hombre moderno una nueva moral. Al contrario de los románticos, Broch no cree en una resurrección medieval; se contenta con analizar y comprobar la crisis, y no es sino en los comentarios donde se abre paso su esperanza: la creación de un nuevo humanismo trágico.

Después de la publicación de "LOS SONAMBULOS", Broch se retira a la soledad. Abandona Viena, se refugia en el Tirol y comienza a interesarse apasionadamente en la sociología de las masas. La época se presta para eso: Hitler está en el poder en Alemania. Simultáneamente, Broch emprende

una nueva obra que él designa en su correspondencia bajo el título de "La novela de la Montaña". En ese libro intenta una aplicación estética de los conocimientos que había adquirido en el dominio de la sociología de las masas. Esa novela, escrita y reescrita sin cesar, debía convertirse en "El Tentador".

En 1938, vino el Anschluss (Anexión de Austria). Broch es arrestado y se prepara en su celda para un largo internamiento o aun para la muerte. Mas sus amigos extranjeros, y particularmente James Joyce, consiguieron su liberación. Broch es autorizado a irse de Austria.

Se siente dichoso de que los policías de Hitler no hayan tenido la idea de echar una mirada a sus manuscritos. De haberlo hecho, tal vez hubieran comprendido que el hombre que liberaban se hallaba en vías de escribir, con "El Tentador", una novela sobre su "Fuhrer", un libro que, aun en nuestros días, sigue siendo —sin que, desde luego, el nombre del jefe del nazismo sea citado una sola vez y sin que la política desempeñe ningún papel— la única novela de envergadura consagrada a la comprensión del fenómeno de demencia que Hitler encarnaba.

Broch se refugia en los Estados Unidos. Allí vive difícilmente: "Mi situación financiera es desesperada, pero no sería: me es imposible considerar estos problemas con seriedad", dice en una de sus innumerables cartas. En efecto, Broch fue, junto con Thomas Mann, uno de esos hombres que ayudaron con sus consejos a los escritores emigrados; los jóvenes iban a verlo a su casa para aprender. El se había impuesto la obligación de responder a todas las cartas y a veces recibía hasta cincuenta por día. Sus respuestas no eran simples acuses de recibo, provistos de algunas fórmulas de cortesía, sino esfuerzos de comprensión, consejos y enseñanzas. Estas cartas constituyen en el presente una de las correspondencias más apasionantes de la época, pero se ha dicho que el tiempo que Broch consagró a sus amigos conocidos y desconocidos lo distrajo de su obra y arruinó su salud.

"LA MUERTE DE VIRGILIO"

Broch continúa esta obra en la miseria. Estudios estéticos, ensayos políticos (una teoría sicológica de la política, una teoría de la democracia, etc). Son terminados al mismo tiempo que "La muerte de Virgilio", su obra maestra. Esta enorme novela de más de 400 páginas, uno de los poemas en prosa más prodigiosos de la literatura mundial, describe las últimas dieciocho horas de la vida de Virgilio. Su punto culminante es un largo diálogo entre el emperador Augusto y el poeta agonizante, el choque entre el poder y el arte. Virgilio confunde en su delirio la realidad y el sueño, y eso lo llevan a volverse hacia sí mismo, a examinar el valor de su obra, o más exactamente la significación del arte en general, frente a la muerte.

"La muerte de Virgilio" es una de las investigaciones más profundas que se hayan escrito jamas sobre la función del arte y de la belleza, esa desesperada tentativa de crear "lo imperecedero partiendo de lo perecedero". La belleza es una "ley sin conocimiento" que trata de crear sus propias reglas descuidando el hecho fundamental de que "únicamente lo humano es divino". Sin embargo, al final de su delirio, Virgilio renuncia a su intención de destruir la "Eneida", pues el arte es también una de las partículas del amor universal. Una de las figuras femeninas de la novela le dice en voz baja al poeta moribundo que "El amor sobrepasa siempre su propia frontera".

Broch terminó "La muerte de Virgilio" en 1945. Entonces comenzó a trabajar de nuevo en "El Tentador", que, por otra parte, nunca había abandonado. Broch murió en plena labor en 1951, a la edad de sesenta y cinco años, lejos de su patria, como Robert Musil había muerto durante la guerra, exilado en Suiza.

"EL TENTADOR"

Tres manuscritos quedaron de "El Tentador". Su editor alemán Félix Stossinger, ha realizado un trabajo admirable refundiéndolos en una sola obra.

La historia, que es muy simple, es contada por un médico. Este ha dejado la ciudad y desde hace tiempo vive con los campesinos de un pueblito apacible llamado Kuppren. Un vagabundo, Marius Ratti, irrumpe en esa calma provinciana. Una vieja mina abandonada sirve de punto de partida para su propaganda: El vagabundo promete a los campesinos descubrir oro en ella. Pero al mismo tiempo, comienza a predicar su evangelio: detesta a las mujeres, "esas criaturas inferiores", denuncia la civilización de las ciudades y ataca al único extranjero del lugar, un comerciante venido de lejos. Dos habitantes de Kuppron tratan de oponerse a sus prédicas perniciosas: el médico y la madre Gisson.

La madre Gisson representa la antigua sabiduría instintiva, y Hermann Broch, sin duda ha pensado en el famoso descenso a la casa de las madres en el "Fausto" de Goethe, esas madres misteriosas que todo lo saben y que por su profundo conocimiento dirigen el destino del mundo. El narrador, el médico, es el símbolo del intelectual racionalista, más comentador que actor. El comprende perfectamente los maleficios de Marius, sabe analizarlos y descubrirlos, pero se siente impotente para combatirlos.

Lentamente, el miedo crece en el pueblito. El vagabundo logra conquistar, una por una, las almas, mediante falsas promesas y medias verdades que seducen a los humildes. Las mujeres tampoco se le escapan: él es impotente, pero su sombrío furor las fascina. Marius resucita las costumbres ancestrales, las supersticiones primitivas, y en el curso de una alucinante fiesta nocturna, procede a sacrificar a una muchacha, según ritos salvajes y paganos.

En su conclusión, el narrador no puede hacer otra cosa que dejar constancia del triunfo completo del anticristo. La madre Gisson ha muerto pero nosotros nos enteramos de que su sabiduría ha sido trasmitida a un recién nacido, promesa de un mundo mejor.

Sabemos, por las notas y cartas de Hermann Broch, que tenía el proyecto de escribir una continuación de "El Tentador". No quería admitir el triunfo del mal, y las pocas indicaciones que nos han quedado, dejan prever, en efecto, la derrota de la mentira y la formación de una nueva verdad, la que Hermann Broch buscó desesperadamente durante toda su vida. ¿Pero cuál? nos vemos obligados a adivinarla en sus escritos teóricos que tienden todos hacia una nueva instauración del nombre.

Pero no es por simple casualidad que esta gran novela quedara trunca. Ese es el destino trágico de numerosas obras alemanas, de las más importantes, pues sus autores han buscado una verdad absoluta más allá de las fuerzas humanas. Broch tendía hacia una mística y debía ir a parar en lo inefable.

Es de esperar que esta novela, a la vez actual e intemporal, dará al fin a Hermann Broch, en Francia, el sitio que se le debe. Su publicación hará comprender que nos hallamos ante una de las obras mayores de nuestra época.

(Servicio especial "L'Express" —Prensa Latina).

libros

UNA TEMPORADA EN EL INFIERNO

Desde hace varios meses se encuentra en algunas de nuestras librerías, un libro de la Guillermo Kraft Limitada ("Una Temporada en el Infierno", de Rimbaud), cuya presencia en los anaqueles resulta sorprendente y casi insólita, debido al extraño olvido en que las grandes editoriales hispanoamericanas han mantenido, casi siempre, a los más genuinos representantes de la gran poesía.

Como desposeídos estamos de una nueva edición al español de "Los Cantos de Maldoror", de Lautréamont —ya agotada la anterior desde hace años—, o de las obras completas de Holderlin o Mallarmé, por ejemplo; también lo estábamos de la de Rimbaud, del que ahora nos llega el citado libro, gracias a esta tirada argentina de 3,000 ejemplares.

Pasando por alto el prólogo catolizante de Nydia Lamarque y las infortunadas viñetas de Marta Mazzarella, nos enfrentamos a una magnífica traducción del original francés, debida a la primera, que nos pone en contacto con la poesía atroz y desgarradora de "Una Temporada"; misteriosa autobiografía de un espíritu rebelde.

No es nuestro propósito disecar más aún la complejidad estereotipada de Rimbaud, sino aprovechar la coyuntura que brinda la reaparición en español de este libro, para esbozar las diversas impresiones que a través de los años nos ha ido suscitando su lectura.

Contrariamente a la opinión de ciertos críticos, seguimos considerando "Una Temporada" el último libro de Rimbaud, y vemos en él su definitivo adiós a la poesía, así como su testamento literario. Observamos en el mismo, sin pretender penetrar sus arcanos, el más concluyente "rechazo de Dios" y la afirmación de una experiencia liberadora.

"Una Temporada en el Infierno" es, en el sentido más alto, el "poema de la intolerancia" y la rebelión exacerbada, llevadas al límite, en el que ya no hay lugar para la redención. Es el poema desgarrado por las grandes contradicciones: la lucha entre el atenazante cristianismo que Rimbaud no tolera, y el paganismo primitivo, representado en "el negro", en el "hijo del sol", que lo solicita desde la más obscuras habitaciones de su sangre.

Rimbaud no buscaba el infierno de la penitencia cristiana. Su objeción a la concepción ortodoxa del infierno era que ella no tenía nada de nuevo: había sido provocada dentro del marco de la percepción humana. Cuando intenta pintarse a sí mismo en este infierno teológico, no lo anima ningún sentimiento religioso; por el contrario, es una desesperación infinita que lo vuelve contra todo ("La naturaleza, los objetos, mi yo, que quiero destrozar"), y lo hace proferir: "Sacerdotes, profesores, maestros, os equivocáis al entregarme a la justicia. Jamás he pertenecido a este pueblo: yo no he sido jamás cristiano; yo soy de la raza que cantaba en el suplicio; no comprendo las leyes; no tengo sentido moral; soy una bestia: os estáis equivocando".

En Rimbaud, la palabra devino instrumento de revelación, y su poesía, afán absoluto por alcanzar lo desconocido, "haciéndose vidente, mediante un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos".

La poesía nacida de esta tentativa por trascender la degradante realidad, en busca de una realidad superior que proyectara al hombre en una dimensión desconocida y transformadora, tiene su base en la simple alucinación; germen integral del nuevo lenguaje, que desemboca en un concepto todavía virgen de la superrealidad: "Y me acostumbré a la alucinación simple: veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores instalada por los ángeles, calesas en las rutas del cielo, un salón en el fondo de un lago; monstruos, misterios; un título de sainete levantaba espantos delante de mí".

Por otra parte, están allí entrevistas proféticamente las irremediables consecuencias del progreso de la Ciencia: "Ah, la Ciencia no va suficientemente aprisa para nosotros". Así pues, si la razón dirige a la Ciencia, que aún no ha sido capaz de "cambiar la vida", entonces el "vidente" —como el poeta quiere considerarse—, en lugar de ser un prisionero de su razón, buscará en lo opuesto, a través de las fuerzas irracionales, alzar el velo de realidad exterior: "Aparté del cielo el azul, que es negro, y viví, chispa de oro de la luz naturaleza". La "Lumiére nature", o sea, la naturaleza primera, la luz y visión originales.

Como sus contemporáneos, Rimbaud encuentra nuevos campos de exploración poética a través del culto de lo irracional, y como Lautréamont, trata de estimular la locura en su propia persona: "Ninguno de los sofismas de la locura —de la locura a la que se encierra— fue olvidado por mí; podría repetirlos a todos; tengo el sistema".

En "Una Temporada", se advierte cómo la literatura le resulta intolerable —le da náuseas—, y se le hace impotente para traducir su despótica exigencia, su apetencia de absoluto; refiriéndose a toda su actividad anterior como "la historia de una de mis locuras", y afirmando en "Adieu", último fragmento del libro: "Tengo que enterrar mi imaginación y mis recuerdos. Una hermosa gloria de artista y narrador desvanecida".



En definitiva, la poesía de Rimbaud significó un paso deliberado hacia la creación por medio de un proceso destructivo consciente, envuelto en las llamas de su mágica magnitud alucinatoria. Y mediante esta enajenación de sensaciones, penetración de los instintos y repudio del mundo organizado de la naturaleza y del carácter a priori de lo sobrenatural, es que llegó a ser "un inventor de muy distintos méritos que los de los que lo precedieron", causa de que muchos iniciados hayan visto en su obra un programa de vida y un vislumbre profético del futuro.

Todas estas razones apuntadas y otras más, que cada cual descubrirá en la medida que sean efectivas su penetración crítica o receptividad poética, confieren al libro un inagotable interés, una vigencia absoluta, en el conocimiento del sueño como aventura y realidad del ser humano. No olvidemos que el hombre siempre ha tenido necesidad de grandes mitos. Afortunadamente, el misterio de Rimbaud parece que no podrá ser develado.

FERNANDO PAZOS

CARTAS DE LUNES

LA CARTA DE UN MEXICANO

"En estos días, finalmente, he podido leer con detenimiento el famoso "LUNES de REVOLUCION". Casualmente, el número que ha llegado a mis manos es el de aniversario. Puedo decirle, sinceramente, que ha sido un grato y estimulante encuentro. Cuba ha sido para los mexicanos que nacieron cuando España moría, que crecieron alimentados por el odio de la postguerra, el golpe y el encuentro con la realidad. Sin vivir la revolución y educados en la descomposición política que vive nuestro país, viviámos en los libros. Hoy, cuando hay Cuba y Argelia y atómicas sobre nuestras cabezas, no podemos seguir pensando, sin traicionarnos, en los libros. Es pues, ahora más que nunca, cuestión de decisión.. y en ello ustedes los cubanos han dado un paso formidable He leído el índice del "LUNES" al cumplir un año de vida, y la verdad, estoy sorprendido y entusiasmado. Dejando a un lado las críticas, creo que la labor de ustedes es estupenda. Puede haber errores, bien lo sabemos, pero existe en su publicación una inquietud y un deseo de superación y de servicio francamente extraordinarios. Se percibe ya, desde que se tiene el magazine ante los ojos, algo nuevo e inquietante. Lo que primero me sorprendió fue eso: la presentación, su tipografía y composición. El lector no puede hacer menos que abrir el magazine y adentrarse en él para encontrar aquello que le desasosiega e inquieta. Causar impacto en el lector, desde la sola presentación, es, a mi parecer, un logro extraordinario. En fin, qué más puedo decirles en esta apresurada carta, sino que los estudiantes conscientes de México estamos firmemente convencidos de lo positivo y transcendental que es para el mundo la Revolución cubana. Por ello deseamos fervientemente acercarnos a ustedes, tener más contactos, estar siempre comunicados. El grupo de nosotros es de jóvenes, como ustedes. Somos estudiantes de la facultad de Filosofía y Letras. Veo que mi carta, que quería ser corta, se ha extendido demasiado, ruego a usted vea en ella el deseo largamente contenido de hablar un poco con ustedes.

Enrique Florescano.
Xaalapa, Veracruz, México.

La conversación ya ha comenzado.

CARTA DE UNA LECTORA INTUITIVA

Les escribo a propósito de un artículo publicado en el número 64 (Junio 20) de LUNES de REVOLUCION titulado "Saldo de una Editorial", por Antón Arrufat.

En este artículo se da a conocer las ediciones de la Universidad de Las Villas con una especie de encomio inicial a modo de excusa por la exposición destructora que le sigue. Comienza la "crítica" con Samuel Feijóo, a quien dedica dos buenos párrafos. En ellos se esfuerza por desvestir a este escritor de todo posible valor literario. No sé a qué se deberá este empeño del Sr. Arrufat (¿prejuicios?). No soy erudita ni me dedico a la crítica literaria, pero soy lectora, y si de algo me precio es de tener intuición y algo de sensibilidad. He estado leyendo "Diario Abierto" de Feijóo, esas pequeñas narraciones poéticas, imbuidas del espíritu del campo cubano, ese campo cubano tan necesitado de ser conocido por los que no viven en él, y más que nunca en este período de revolución agraria entre otras cosas. Además de portar estas prosas de Feijóo el campo cubano, nos ofrecen el lenguaje cubano, libre de artificios y fresco. Es un libro reconfortante y gratísimo para aquellos que les gusten las cosas sencillas, frescas y espontáneas. Yo le aconsejo al Sr. Arrufat que lea "Diario Abierto" (tratando de adentrarse en las esencias y dejando un poco la lado sus preocupaciones "literarias"). Y no puedo dejar de hacer mención a la admiración que me inspira esta persona dedicada a la salvación a la admiración que me inspira esta persona dedicada a la salvación del tesoro artístico popular, puesto que esta dedicación implica un verdadero amor inmenso hacia el pueblo, cualidad que debía significar algo para nuestros "revolucionarios" en estos momentos en que se habla de Patria con tanta fuerza. Y la labor de Feijóo hará posible la existencia de elementos salvados de lo desconocido para poder con ellos y con los otros pocos elementos que poseemos, integrar un concepto sólido de nuestra nacionalidad. Según una de las afirmaciones hechas por el Dr. Bernal del Riesgo en una de sus conferencias sobre educación cívica (que en este momento se están ofreciendo en la Universidad de la Habana): "el carácter nacional cubano no está formado, se está formando". Luego contribuir a esta formación, como lo está haciendo Feijóo, es lo que verdaderamente se llama "hacer patria". Quiere usted Arrufat, nada más hermoso? Ya usted ve, no es tan fácil destruir los valores positivos.

Y en cuanto a las demás publicaciones no puedo dar mi opinión porque no he tenido aún la oportunidad de leerlas. Pero sí puedo decir que los nombres de sus autores (Lezama Lima, Medardo Vitier, Roberto Fernández Retamar, Enrique Labrador, etc, Cintio Vitier, Alcides Iznaga, Cardoso) eran para mí conocidos de hace ya un tiempo, mientras que el autor de "Saldo de una Editorial" para mí surgió a la existencia cuando leí dicho artículo. En otras palabras, que aunque no nos guste el estilo de algunos de esos señores, es sin embargo un estilo, y correspondió a una época de nuestras letras y obedeció a un medio determinado. Que juzguemos esa literatura buena o mala según los puntos de vista estéticos actuales no quita que sea una etapa de la historia de nuestra literatura, y merece alguna consideración.

Soy enemiga de "lo tradicional", pero creo firmemente que **las tradiciones de un país son** los estratos sobre los cuales hay que edificar lo nuevo, lo nuevo que obedezca a una unidad de carácter nacional. Es un error taparse los ojos ante todo lo que fué, por malo que haya sido. Si vamos a edificar algo nuevo, vamos a hacerlo sobre las experiencias de nuestro pasado, rectificando nuestros pasados errores pero buscando hasta el fondo todo aquello (lo poco) que fué bueno, estructurarlo, y sobre esa estructura poner un ladrillo nuevo. Pero, sin desatender lo de afuera, buscar los elementos para nuestra literatura dentro de nuestras tradiciones nacionales para, al fin, tener conciencia nacional.

Yo ruego a los responsables de LUNES DE REVOLUCION que esta carta se publique (y si se publica que sea completa). Creo que se debe hacer justicia a una persona que está dedicando su vida a recuperar para la nación nuestros auténticos elementos culturales, para lo cual ha creado un Departamento de Investigaciones Folklóricas. Que se conozca y se reconozca esta labor y se constribuya a su éxito (además de haberse publicado un artículo de Feijóo en el número 29 de LUNES).

Les estaré agrecida si esta carta se publica.

Cristina Figueroa Deschamps, Vedado

● **Dice Antón Arrufat: "Mi estimada lectora, usted ha querido incluirme entre esos "muchachos rencorosos y frustrados" que se pasan hablando mal de todo el mundo y que no reconocen el talento ajeno. Creo que en mi artículo reconozco al Sr. Feijóo sus virtudes como miniaturista de nuestra naturaleza, y creo además que elogio su labor como "salvador" de nuestro tesoro popular. Pero esas nobles virtudes no son esencialmente las de un artista creador. Creo que usted volverá a leer su carta después de publicada y se dará cuenta que coloca al Sr. Feijóo en su lugar, pues estámos diciendo lo mismo. En cuanto a lo demás espero que me continúe leyendo y así seré para usted menos desconocido. Todo es cuestión de acostumbrarse. Sobre la tradición solamente afirmo, tal vez erróneamente, que la idea de tradición niega la de revolución. Y según usted, cada cual tiene su "ladrillito", por lo que algunos autores han decidido hacerse un bolsillo especial. Finalmente, estoy de acuerdo con usted y le estrecho la mano'**

EL QUIJOTE Y PICASSO

"Cuando leí el artículo de Virgilio Piñera **¿Ya leyó el Quijote? me decidí a** comprar el primero y el segundo tomo que está vendiendo la Imprenta Nacional. El primer día hice un esfuerzo y leí diez páginas y el segundo y el tercer día no pude leer más de 15. La verdad, el libro me resulta muy difícil. Yo creo que es más honrado decir que no se ha leído el Quijote, que hacer citas constantes de un libro que no se ha leído. Y no lo digo por el señor Piñera que no hay duda que es un hombre culto que además demuestra conocer el libro de Cervantes, sino por otros que andan por ahí haciendo alarde de cultura.

Yo les pregunto a Uds. ¿cómo puedo leerme un libro tan difícil y tan largo?"

Las Villas **Jaime Torres**

● **Con el Quijote hay que seguir el consejo de Picasso a aquel que le dijo que cómo podría entender sus cuadros que eran tan difíciles. Con paciencia, amigo y con buena fe, que siempre despeja el entendimiento.**

No escapó al lector Antonio Ruibal en el LUNES pasado el error, que por un azar funesto, reprodujo invertido dos grabados de Picasso y nos envió la página con los siguientes versos:

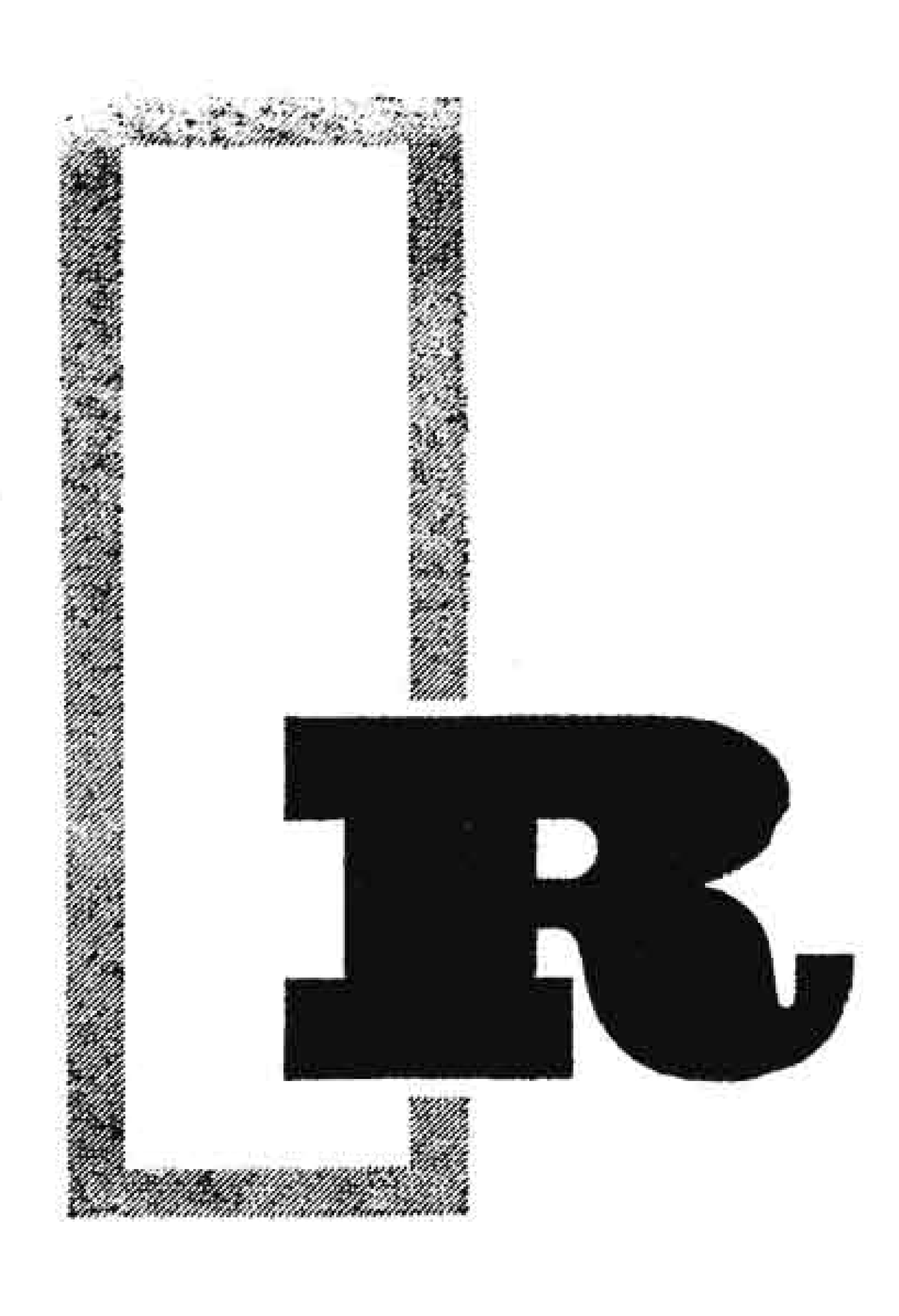
"Invierte su Revés?
"Lunes de Revolución"
lo mismo realiza con
clisés puestos al revés.
Los vira en un dos por tres
aunque sean de Picasso...
¿será el cajista? ¡me caso!
¿o la locura me empieza?
¿me he de poner de cabeza
para leer esto acaso?
Vaya, vaya, qué fracaso
con grabados del Maestro!
"Revolución", diario diestro
hizo aquí el gran papelazo.
El paisaje, el torerazo,
todo lo plantó al envés
aunque si a mano viene es
que en esa plana central
se consiguió el ideal
de no estar nunca al revés."

● **Como los cuadros de Picasso algunos los entienden al revés, y los cuelgan invertidos, LUNES se adelanta a subsanar el futuro error de aquellos que pretenden usar estas reproducciones para decorar sus casas. Sin considerarnos ofendidos, corregimos su incomprensión de los problemas humanos; en cuanto a lo que está al revés o al derecho en el mundo del arte, ¿quién puede decirlo? En cuanto a nosotros agradecidos por su crítica; y nada de "ponernos bravos": somos como el sándalo que perfuma el hacha que lo hiere.**

EL HIGADO DE MUÑOZ

"Los felicito muy sinceramente por el número que le dedicaron al tema de la independencia de Puerto Rico, pero más tengo que felicitarlos por el éxito que tuvieron al quitarle el sueño a nuestro "alegre" gobernador Luis Muñoz Marín. El día que llegó a San Juan el número mencionado de LUNES uno de sus solícitos ayudantes le llevó una copia. Cuando vio la foto que ustedes publicaron en que aparecía con sus feos dientes careados —con el pie de Muñoz Martínez —alguien me asegura que lanzó una mala palabra de cuatro letras y se dio un trago de ron. Que cuando vio la foto de Albizu Campo se dio otro trago y que el editorial lo hizo decir otra palabra impublicable. En fin, que después de dos horas se había tomado más rones que los que podía contar y que entonces convocó en La Fortaleza una conferencia de prensa. Pero cuando salió de la borrachera decidió que mejor no hablaba de Cuba ni de LUNES, pues no tenía nada que oponer a las verdades que ustedes habían publicado. Además, para entonces sentía unos dolores terribles en el hígado. Por eso dos semanas después prohibió la circulación de REVOLUCION en Puerto Rico. ¿Qué les parece este defensor de la libertad de prensa?".

San Juan de Puerto Rico **Jaime Rivera**





UN LIBRO DEL PUEBLO Y PARA EL PUEBLO 

El libro era pregonado por las calles, así que junto a los aguacates, pescados, naranjas, helados y otras cosas se oían, a gritos, los anuncios del libro de la Reforma Agraria y como para sancionar la calidad de la venta también se proponían ejemplares del Quijote editados por la Imprenta Nacional.

He de reconocer que las mayores audacias que en materia de ventas literarias había presenciado consistían en los puestos ambulantes o fijos de las calles de Galiano y de Infanta, los muelles del Sena y el rastro del Madrid Antiguo o los inevitables estancos de las estaciones de ferrocarril; pero esto de libros pregonados como los huevos frescos jamás lo había visto: de que todo ha cambiado con la revolución no hay ninguna duda y con los libros ha pasado igual que con la conocida historia o refrán de Mahoma y la montaña.

Por lo tanto el libro me fue entregado en la puerta de mi casa —hay que subir varios tramos de escaleras— por un sonriente vendedor que lucía muy orgulloso en su papel de trasmisor de la cultura, que siempre es paso de avance ir de los periódicos a los libros. Ya con este en las manos —*Cuba Z.D.A.*, de Lisandro Otero, *Ediciones R.*— me sorprendió su admirable presentación, desde la significativa composición de la portada hasta el documento gráfico del final, que demostraban el buen gusto y cuidado tenido por los responsables de la edición en todos sus aspectos, sobre todo teniendo en cuenta su carácter popular —hay que señalar que un libro de un peso no resulta caro dada la estructura económica del país— lo que contrasta notablemente con otras editoriales de iguales condiciones populares que ofrecen unido a un gran descuido en sus impresiones una falta total de orientación para el lector referente al tema y autor que va a ser leído. Esto, repetimos, no sucede en el libro de Lisandro Otero, aquí el lector ha sido tomado en cuenta desde todos los puntos de vista y de ello resulta que su lectura se realiza en el clásico "tirón" y con una sensación de seguridad que pocos libros de esta clase brindan, porque, y es bueno que se diga, el autor no trata de engañar a nadie, expone simplemente la verdad, no pretende presentar a Cuba como un paraíso sino como un país en donde está la vida en marcha, movilizada al ritmo creciente de una revolución netamente popular.

Ese es uno de los grandes aciertos de L. O. que ya nos advierte desde el principio que el libro es un reportaje y no pretende otra cosa ¡pero qué reportaje!. Reportaje del cual los hombres y mujeres del pueblo saltan de sus páginas para ponerse a dialogar frescamente con el lector y de repente es un campesino un poco socarrón, ahora un obrero, antes un estudiante negro, después un miembro del Ejército Rebelde, luego una dirigente católica y muchos más hasta llegar a los conocidos Sartre, Beauvoir, Asturias, Benítez, Depestre y otros que se nos meten de rondón seguidos de Fidel Castro y su verbo conocido y característico... es así, con cubanos y extranjeros, como el autor señala la encrucijada cosmopolita que representa la Cuba de la Reforma Agraria. Es así también como conocemos, directamente, de la actividad que desarrolla toda la isla para asegurarse su presente y futuro de nación libre: y para precisar más esta silueta cubana L.O. incluye a lo largo de todo el libro fragmentos de discursos, de diarios, efemérides, cifras estadísticas, anécdotas, breves descripciones, con lo que el lector se siente impelido a salir inmediatamente y seguir recorriendo por su cuenta lo que el autor ha comenzado a mostrarle, porque fundamentalmente este es un libro dinámico que conduce a la actuación y que se une a esa doble vertiente didáctica y de acción que caracteriza a nuestra revolución.

"Cuba Z.D.A." es una muestra evidente de lo que un intelectual cubano puede hacer, en su terreno, al servicio de la patria sin traicionar por eso la tan cacareada dignidad de su vocación y de su estilo, porque Otero mantiene su talla de narrador durante todo el reportaje, no tiene necesidad de "ponerse" chabacano para que el pueblo lo entienda, no se inhibe de algunos momentos verdaderamente poéticos como el contrapunto de presente y pasado en el capítulo "Abel y su imagen" o la bella introducción a la ciudad de Stgo. de Cuba. En definitiva, L.O. muestra una actitud de escritor revolucionario que marca una pauta a seguir —no la única— señalando al comienzo del libro temas que podía, y que ahora quedan para cualquier otro, haber desarrollado en la misma forma sencilla y agradable en que lo hizo en este de la Reforma Agraria, libro que merece por muchas razones ser conocido y divulgado profusamente no sólo en Cuba sino también en el extranjero.

Cerramos sus páginas con la convicción de que el pueblo y la revolución —que resultan la misma cosa— continúan en pie de lucha con nuestra Reforma Agraria y las otras consignas revolucionarias, al mismo tiempo y todavía recordando las décimas guajiras leídas en el libro y el humor criollo de los cooperativistas de "Aquí Radio Tomate" por las calles de la barriada y muy significativamente por cierto entre los gritos de platanitos manzanos, piñas y malangas se escucha el de "CUBA, ZONA DE DESARROLLO AGRARIO".

por CESAR LOPEZ

